

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PART NARRATIVE DU *JOURNAL* DE WITOLD GOMBROWICZ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PHILIPPE ARCHAMBAULT

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

### *Les origines inavouables de ce mémoire*

Il est presque impossible d'avoir une relation normale à Gombrowicz, un rapport traditionnel de lecteur à écrivain : neutre, détaché, intellectuel. Il s'instaure tout de suite un face-à-face passionnel<sup>1</sup>.

La découverte d'une œuvre littéraire (d'art) s'apparente quelquefois à une rencontre, fortuite et privilégiée, qui, les premiers pas accomplis, peut donner lieu à une relation durable. Telle fut, pour moi, la découverte de l'œuvre de Witold Gombrowicz. À l'instar de plusieurs gombrowiczéens – quelle gueule! – mes premiers rendez-vous furent *Ferdydurke* et *Trans-Atlantique*. Rendez-vous inoubliables, s'il en est, qui jetèrent les bases d'une franche complicité. Cela dit, ce qui fut décisif et ce qui noua véritablement et durablement les liens entre cet auteur polonais et moi, c'est la lecture du *Journal*. Cette œuvre inclassable (et l'adjectif est approprié), par son intelligence et son originalité, celle-ci étant « proportionnelle à l'ignorance du lecteur » (H. Aquin), m'a séduit pour de bon. En lisant d'autres journaux d'écrivains, car le *Journal* m'a entraîné dans cette voie, cette originalité fut sans cesse confirmée : cette œuvre défie toutes les définitions du genre. Depuis lors, depuis cette embarrassante histoire de séduction – le Cadet succombant à l'Aîné –, le *Journal* de Gombrowicz fait partie de ma vie : il compte parmi les rares livres que je n'ai jamais réussi à refermer. Des livres qui demeurent ouverts en moi pour le meilleur et pour le pire.

Dans un autre livre ouvert, celui de mes comptes et de mes reconnaissances, figure en bonne place le nom de mon cher directeur, Dominique Garand, à qui je dois la découverte de Gombrowicz et plusieurs idées – nées au fil de nos discussions – qui ont nourri ma réflexion. Avant de te laisser, cher lecteur, sache que ce que tu t'apprêtes à lire n'est pas tout ce que je désirais écrire : ce ne sont que les reliefs d'un âpre combat mené contre la Forme.

---

<sup>1</sup> Malgorzata Smorag, « Flirt avec Gombrowicz ». In *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 144.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS : LES ORIGINES INAVOUABLES DE CE MÉMOIRE .....	ii
TABLE DES ABRÉVIATIONS .....	iv
RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1	
L'ESPACE NARRATIF ET LA DISPOSITIO DES RÉCITS	
Le récit en question .....	13
La part narrative .....	20
Des bribes aux séquences narratives .....	25
Hybridité généralisée .....	30
Unité thématique .....	33
<i>Dispositio</i> : plan et mouvement .....	39
CHAPITRE 2	
LA TYPOLOGIE DES RÉCITS	
Un pacte incertain .....	41
Entre bio et fiction .....	47
Fictionnalisation et fantastique gombrowiczéen .....	53
Du fictionnel au fictif : trois récits .....	61
Récits du quotidien : de la banalité à la métaphysique .....	66
Récits de voyage : du séjour à la traversée .....	70
Récits rétrospectifs .....	73
Esquisse d'un portrait .....	75
CHAPITRE 3	
LES FONCTIONS DU RÉCIT	
La diversité des rôles .....	77
De l'argumentatif au narratif .....	79
Au-delà de l'illustration, en deçà de l'idée .....	86
La dramatisation ou la mise à l'épreuve de l'idée .....	91
Le singulier <i>ethos</i> du narrateur-protagoniste .....	100
CONCLUSION .....	105
ANNEXE .....	113
BIBLIOGRAPHIE .....	114

## TABLE DES ABRÉVIATIONS

*C* Jerzy Giedroyc et Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, Paris, Fayard, 2004.

*J1* Witold Gombrowicz, *Journal, tome I (1953-1958)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

*J2* Witold Gombrowicz, *Journal, tome II (1959-1969)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

*T* Witold Gombrowicz, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à décrire et à analyser les récits – la part narrative – du *Journal* de Witold Gombrowicz afin de dégager les spécificités formelles et les enjeux de l'art narratif du diariste. Prenant place dans un ensemble textuel dominé par le mode/genre discursif, le récit est appelé à remplir des fonctions précises : l'usage qu'en fait l'écrivain laisse transparaître des motifs liés à une stratégie interlocutoire, à la représentation de soi et à l'interprétation du réel. La manière dont Gombrowicz exploite les différentes ressources du genre narratif n'est ni anodine ni gratuite, puisque les variations énonciatives, créées par l'alternance entre le discours et le récit, donnent à lire un jeu avec la Forme, aussi conscient que concerté.

Une étude des diverses formes narratives du *Journal* et de leur *dispositio* – la façon dont elles sont réparties et organisées – permet de découvrir deux types de liaisons et d'interactions existant entre plusieurs récits, mais aussi entre la part narrative et la part réflexive-argumentative de l'ensemble. Le premier est d'ordre formel et se réalise à la faveur d'une imbrication textuelle et d'une hybridité générique (discours/récit) généralisée. Le second a trait au contenu – à l'objet, à la matière de l'écriture – et s'opère par le biais de correspondances thématiques. Ces deux types de liaisons et d'interactions énonciatives font place à un jeu interprétatif permettant au diariste de composer des variations sur un même thème. Par ailleurs, une analyse du statut autobiographique du *Journal* et des différents genres de récits qu'il renferme nous conduit à reconnaître un processus de fictionnalisation. Ce dernier se décline et s'observe sous trois aspects : l'ambiguïté référentielle, le traitement fictionnel de soi et la facture stylistique des récits – les procédés poétiques à l'œuvre dans la mise en récit. Par la fictionnalisation, Gombrowicz donne voix à son projet de se créer, de s'expérimenter entre et parmi les hommes, et à son désir de pénétrer, et de nous faire pénétrer, un autre ordre de vérité – celui de l'être aux prises avec le réel –, s'inscrivant en marge de la « réalité des faits » et de la dichotomie du vrai et du faux. Puis, en considérant ce que réalise le récit dans son interaction avec la part discursive de l'œuvre, il est possible d'y cerner trois grands rôles, soit les fonctions argumentative, biographique et agonistique. Il apparaît que certains récits du *Journal* ont pour tâche d'illustrer les idées du diariste, de les mettre en lumière et en perspective, en les intégrant à son histoire personnelle, à sa biographie. Par la voie narrative, Gombrowicz lie les grandes problématiques de son œuvre à son vécu, jetant un pont entre le discours intellectuel et le langage ambivalent du corps, celui du désir, des passions et des affects. Le récit prend le relais là où le discours est jugé insuffisant, en prenant en charge ce qui excède ce dernier, en portant à l'écriture la dimension conflictuelle et agonique de l'existence de l'écrivain.

À l'issue de notre réflexion, nous pouvons affirmer que le récit, loin de se borner à « raconter une histoire », est axé sur une complexification et une problématisation du vécu. Plus qu'à des impératifs d'ordre esthétique (de forme, de composition), les récits du *Journal* répondent à des exigences d'ordre éthique, à un souci permanent de justesse, d'équilibre et de nuance. Ils permettent à Gombrowicz d'opposer au discours raisonné la résistance du réel, le « dire » au « vivre », mais aussi de soumettre son image – son *ethos* – d'écrivain, et l'autorité qui s'y rattache, à la part de contradictions, de conflits et d'échecs que comporte son existence.

Mots clés : Gombrowicz, journal, énonciation, récit, discours, forme, genre, fonction.

## INTRODUCTION

### *Une œuvre singulière et concertée*

Entrepris à Buenos Aires en 1952 et poursuivi jusqu'à la mort de l'auteur à Vence, en 1969, le *Journal* de Witold Gombrowicz est une œuvre singulière à plus d'un égard. Sa place dans l'ensemble du corpus gombrowiczéen révèle d'emblée une caractéristique plutôt inusitée pour ce genre : loin d'être périphérique ou complémentaire, le *Journal* est une œuvre littéraire à part entière<sup>1</sup> qui peut être considérée, autant sur le plan chronologique que par rapport aux romans et aux pièces de théâtre, comme l'œuvre centrale de cet écrivain (n'en déplaise aux ferdydurkystes!). C'est aussi une œuvre polymorphe formant une véritable mosaïque de genres. On y trouve de nombreux passages argumentatifs, souvent même polémiques, composés de pamphlets, de critiques littéraires, de portraits, de réflexions politiques, philosophiques et artistiques, mais également différents types de récits, des extraits de lettres, des dialogues, des notes télégraphiques, etc. Protéiforme et complexe, le *Journal* jette un défi à la théorie des genres et échappe à toute classification tranchée. Certains critiques l'ont qualifié de « roman d'idées » et de « roman autobiographique »<sup>2</sup>, et il serait tentant, en égard de sa spécificité, de sa différence, de le qualifier de *journal épistolaire*, non pas qu'il soit constitué de lettres (bien qu'il en intègre quelques-unes<sup>3</sup>), mais parce que son écriture tire sa forme et ses stratégies d'être adressée et destinée à un lectorat. En effet, il s'agit d'un journal public, et non intime<sup>4</sup>, mettant en scène l'auteur dans un dialogue constant avec ses lecteurs réels et virtuels. À travers lui, Gombrowicz s'entretient avec ces derniers, sans cesse les confrontant, les questionnant, leur rétorquant même. Cette relation n'est pas que conventionnelle ou idéale, l'auteur ne fait pas que s'adresser à un lectorat

---

<sup>1</sup> On pourrait en dire autant de plusieurs journaux d'écrivains du 20<sup>e</sup> siècle, notamment ceux de Gide, de Paul Léautaud et de Charles Juliet, sans oublier les superbes *Journaux* de Max Frisch et les *Carnets* de K. Brandys.

<sup>2</sup> La première expression vient de Jean-Pierre Salgas (*Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil, 2000, p. 161) et la seconde de Constantin Jelenski (dans *Preuves*, no 95, Paris, 1959, p. 22).

<sup>3</sup> Voir *J1*, p. 42-45; p. 161-164; p. 249; p. 277-278; p. 322-325; p. 564-570; p. 612-613; p. 644-645; et *J2*, p. 55-56; p. 150-153; p. 436-437.

<sup>4</sup> Entendre « intime » dans le sens de privé, de « à soi et pour soi ». Cela dit, le *Journal* comporte sa part d'intimité, si l'on admet que celle-ci désigne non pas ce qui est caché aux autres, mais ce qui est propre à un sujet, propre à son intériorité, mais aussi à sa superficialité.

imaginaire/imaginé, puisque parfois ses propos sont destinés à des personnes précises. Initialement publié par fragments sur une base mensuelle dans *Kultura*<sup>5</sup>, par la suite remanié et réorganisé pour l'édition en volume, le *Journal* est peut-être avant tout un espace dialogique, une « plate-forme interlocutoire »<sup>6</sup>. Il permet à l'écrivain évoluant en marge des coteries littéraires (nous pensons notamment au groupe d'artistes réunis autour de Silvina Ocampo et de la revue *Sur*) de sortir de son isolement argentin et de trouver audience, en premier lieu, auprès de ses compatriotes polonais en exil. À l'inverse des écrivains qui font de leur journal un espace de retrait et de recueillement solitaire, Gombrowicz fait du sien un espace de rencontre et de dialogue.

L'aspect public du *Journal* – le fait qu'il soit un espace ouvert et accessible, et aussi un lieu de confrontation, d'interaction même, puisqu'il s'agit à l'origine d'un *work in progress* – détermine en grande partie sa singularité formelle. La présence de l'autre, des destinataires désirés ou redoutés, pose des exigences et des limites qui conditionnent la prise de parole et façonnent inévitablement l'écriture. D'autant plus que cette présence, non seulement virtuelle ou anticipée, mais bien effective, se traduit chez Gombrowicz par un souci constant de son lecteur. Le regard de l'autre, parce qu'il altère le rapport à soi (la conscience de soi-même), induit un certain ton, un certain style; il peut être source de pudeur ou de honte, il peut forcer la simulation ou la dissimulation, bref, il suffit à motiver une série de stratégies et de ruses qui concernent l'énonciation même, le *comment (se) dire*. Il exige de Gombrowicz de repenser tout le rapport à lui-même et, par conséquent, aux autres : il l'oblige à trouver une manière de s'exprimer sur une scène publique :

Le difficile, c'est qu'en parlant de moi, je ne le fais pas dans la nuit ni dans la solitude, mais dans un périodique et à la vue, en présence des gens. Dans ces conditions, je ne saurais me considérer avec tout le sérieux qu'il faut, il me faut être "modeste" – eh, oui! Je suis gêné par ce qui m'a gêné, qui m'a tourmenté toute ma vie, ce qui a tellement pesé sur ma manière d'être avec les gens : la nécessité de me traiter à la légère, fût-ce pour me mettre au diapason de ceux qui me prennent à la légère, ou de ceux qui n'ont pas la moindre idée de qui je suis. Je refuse de me rendre, de me mettre à la merci de cette "modestie". (*J1*, p. 82).

<sup>5</sup> Revue de l'émigration polonaise installée en banlieue de Paris et dirigée par Jerzy Giedroyc.

<sup>6</sup> Dominique Garand, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, p. 43.



Dans ces lignes, la « présence des gens » renvoie à un horizon d'attentes et d'exigences qui pèse sur le diariste, celui-ci la percevant comme une entrave, ou du moins comme une limite restreignant et dénaturant son rapport à lui-même. En situant son entreprise diaristique au cœur de l'interhumain, entre et parmi les hommes, Gombrowicz fait l'expérience de l'intersubjectivité, jeu complexe et cruel dans lequel le « moi » est toujours sujet à l'aliénation, en proie à la déformation, pour employer un terme du lexique gombrowiczéen. Inexorablement, ce jeu-confrontation exerce une pression, une influence tant sur la forme que le sur contenu du *Journal*, mais Gombrowicz ne se laisse pas acculer à la gêne ou aller à la compromission, voire à l'imposture. Son refus de se soumettre à cette « modestie » nous dit bien qu'il n'a pas l'intention de s'abandonner *passivement* à la joute intersubjective. Cet existentialiste né sait *qu'il doit composer avec l'autre* (ses lecteurs), avec ses désirs et jugements. Plus que quiconque il connaît les règles du jeu, seulement il refuse de se laisser absorber et mener par cette altérité. La posture face à l'altérité adoptée par Gombrowicz dans son journal est une posture de combat. Bien qu'il fasse ici et là des confidences, à aucun moment le diariste *ne se livre* à ses lecteurs. Il leur livre bataille plutôt : « Se révéler au grand jour. Jouer cartes sur tables. Écrire n'est rien d'autre que livrer un combat, celui que l'artiste mène contre le public pour sa propre supériorité » (*Jl*, p.83); et comme tout combattant aguerri, il s'aménage une retraite : « En vous faisant pénétrer dans les coulisses de mon être, je m'oblige à me retrancher dans des retraites plus profondes » (*Jl*, p. 84). Sa démarche s'éloigne du registre de la confiance (de la confession, de l'aveu, de la confiance) et s'inscrit résolument dans une dynamique agonistique (dynamique tenant à la fois du jeu et du combat), qui implique un double engagement, celui de s'engager dans l'écriture et celui de descendre dans l'arène interhumaine pour (se) confronter les (aux) autres. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas une mise à nu qui s'y opère, mais celle-ci est à chercher dans l'effort même d'autodéfinition, dans la volonté gombrowiczéenne d'être *singulièrement* et *souverainement* lui-même. Ce désir est omniprésent, il investit le texte et il donne du poids et de la valeur à cette écriture, tout en la distinguant : « Les autres journaux intimes devraient être au mien ce que l'expression "je suis tel" est à l'expression "je me veux tel" » (*Jl*, p.83). Un tel rapport à l'identité, axé sur un désir de soi plutôt qu'une connaissance de soi, fait en sorte que la mise à nu (on pourrait parler d'exigence d'être)

ne révèle aucune nudité dernière, car le « je me veux tel » est voué à la répétition, au ressassement infini du désir – de la volonté d'être<sup>7</sup>.

Pasolini a écrit à propos du *Journal* de Gombrowicz que c'était un « livre insolite, [car] en tant que journal, il devrait nous révéler la vraie qualité psychologique de l'auteur, il devrait nous dire qui il est; mais, en tant que "journal manipulé" [...], il tend plutôt à établir certaines distances entre l'auteur et le lecteur »<sup>8</sup>. De toute évidence, Pasolini ne tient pas compte, du moins dans sa critique, de la conception gombrowiczéenne de l'identité et du rapport volitif qu'elle implique. Cependant, sa lecture, si elle passe à côté d'une caractéristique essentielle de la pensée de l'écrivain polonais, indique bien que le *Journal* s'écarte d'une démarche diaristique conventionnelle et ne répond pas aux attentes relatives à ce genre littéraire. L'écart est immense, surtout si l'on considère l'écriture diaristique sous l'angle de la pratique, de l'acte d'écriture. Ce faisant on arrive à ce constat : le *Journal* n'est tout simplement pas un journal, dans ce sens précis qu'il n'est pas le résultat d'une écriture quotidienne dont la forme serait définie par la relation de l'écrivain au temps. En fait, ce qui reste de cette relation n'est qu'une forme *mimant*, *reproduisant* la succession des jours, l'existence au jour le jour. Cette forme est « manipulée », c'est un élément fictionnel<sup>9</sup> (lié à la structure narrative) et non pas référentiel :

[...] dans mon dernier fragment de *Journal*, je n'ai pas écrit "mardi", "mercredi" comme d'habitude – et je me rends compte à présent que c'est tout de même mieux de garder ces indications. Je prie donc instamment le Rédacteur de bien vouloir y ajouter des jours de la semaine (n'importe lesquels) et d'enlever les astérisques, pour que le texte ressemble aux précédents. (C, p.86).

Évidemment, en ayant recours à la correspondance entre Jerzy Giedroyc (« le Rédacteur ») et Gombrowicz, en se faufilant ainsi dans les coulisses du *Journal*, on triche

<sup>7</sup> Dans *Testament*, Gombrowicz définit son rapport au « moi » ainsi : « Je ne sais pas qui je suis, mais je souffre quand on me déforme. Ainsi donc, je sais au moins ce que je ne suis pas. Mon "moi" n'est que ma volonté d'être moi-même » (T, p. 74). Voir également : *J1*, p. 417-418.

<sup>8</sup> Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions*, Marseille, Rivages, 1984, p.23.

<sup>9</sup> Un élément formel participant à « construire une fiction de la quotidienneté » (Malgorzata Smorag, « L'autofiction ou le "je" dans tous ses états ». In *Revue des sciences humaines*, no 239, Université de Lille, 1995, p. 64). Il est à noter que la littérature catalane offre un cas similaire : *Le Cahier Gris [El quadern gris]* de Josep Pla. Dans son journal (factice), Pla se sert de la datation pour créer une illusion référentielle, une chronologie fictive. À ce sujet, voir : Xavier Pla, « La feinte autobiographique. L'écriture de Josep Pla, entre autobiographie et autofiction ». In *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2000, p. 189-205.

un peu, ou du moins on profite d'un savoir que l'œuvre tenait dissimulé... tant bien que mal. En réalité, cette correspondance vient davantage confirmer que révéler une caractéristique de l'œuvre, à savoir qu'elle n'épouse pas *fidèlement* la forme des jours, mais qu'elle l'emprunte<sup>10</sup>. Elle confirme que le *Journal* est le fruit d'un « travail littéraire sporadique “pour dimanches et fêtes seulement” » (*J1*, p. 319), que c'est une entreprise discontinue qui n'est pas subordonnée, restreinte, par ce cadre d'écriture par excellence des diaristes : l'espace évanescent de l'immédiat – l'aujourd'hui –, la page du jour présent. D'ailleurs, les indications temporelles, les jours de la semaine en l'occurrence, sont elles-mêmes sujettes à la discontinuité, si bien qu'elles disparaissent en 1962 (*J2*, p. 299), et sont absentes tout au long du *Journal Paris-Berlin*<sup>11</sup>, pour réapparaître en 1966, cette fois-ci sous la forme d'une datation numérique complète. Cela dit, jouons à l'avocat du diable un instant. Le *Journal*, sur le point exposé plus haut, n'est pas un journal. Il emprunte et reproduit la forme du genre sans se conformer à sa pratique. Et puis après? Bon nombre de diaristes font preuve de discontinuité dans l'écriture de leur journal. Rares sont les Amiel dans ce domaine. Une telle assiduité fait figure d'exception pour ce genre, pour lequel la norme serait précisément un « travail littéraire sporadique ». Ajoutons à cela que le diariste (nous pensons notamment à Charles Juliet et à Max Frisch) peut opter pour un cadre temporel plus large et troquer le jour pour le mois; ce faisant, la limite – la ponctuation – des jours s'efface. Trêve de jeu : l'avocat se trompe de cause, car ce n'est la discontinuité du *Journal* qui nous renseigne sur sa singularité, mais bien sa *continuité factice*, le jeu avec la forme, le fait même que Gombrowicz manipule et détourne le genre diaristique pour concevoir et élaborer *sa* forme, *son* œuvre. En fait, la continuité apparente, par le subterfuge qu'elle déploie, démasque un trait fondamental de cette œuvre, à savoir qu'elle est concertée et animée par un projet d'ensemble – un plan et une architecture réfléchis.

L'échange épistolaire entre Witold Gombrowicz et Jerzy Giedroyc, en plus de relater l'histoire fascinante d'une relation entre un écrivain et son éditeur, nous instruit sur la genèse du *Journal*, sur son élaboration et sa mise en forme. Elle révèle certaines ficelles, certaines manipulations : elle donne à voir la face cachée de l'écriture, ses stratagèmes, ses aléas et ses influences. À la lumière de ce précieux paratexte, on saisit à

<sup>10</sup> L'avant-propos de l'éditeur, pour l'édition en deux volumes de Gallimard, souligne cette caractéristique, sans toutefois l'expliciter : « Les jours sont utilisés comme forme de ponctuation », *J1*, p. 9.

<sup>11</sup> Seules les « notes de voyage » (*J2*, p. 331-348) présentent des indications temporelles.

quel point cette oeuvre est issue d'un rapport de forces dans lequel la collaboration et la bonne entente voisinent en permanence la confrontation et le malentendu. On y surprend Gombrowicz rechigner face à certaines demandes de son éditeur (par exemple, son refus de traiter de la chose politique ou de s'investir dans des polémiques) et s'offusquer des modifications faites sans son approbation. On le voit défendre farouchement son art et sa souveraineté d'écrivain : « Je ne suis pas, comme vous, d'avis de supprimer Ostrowski dans le fragment du journal. C'est un journal et, de ce fait, il est non seulement licite mais judicieux d'en varier les thèmes et le ton » (C, p. 77). Ou encore : « Il faut me laisser une certaine liberté dans la rédaction. [...] J'ai besoin d'expérimentation avec le lecteur [...] Il faut qu'il y ait parfois un air d'improvisation, la forme même du journal l'exige » (C, p. 103). Nous pourrions multiplier les citations<sup>12</sup> comme celles-ci. Ces dernières ponctuent périodiquement la correspondance et traduisent le combat que mène Gombrowicz pour imposer sa forme et ses idées. En plus d'exprimer un rapport de forces, les passages précédents témoignent d'une exigence de composition et indiquent clairement que le *Journal*, loin d'être une construction aléatoire, est conçu par son auteur comme une architecture raisonnée<sup>13</sup>. La manipulation des jours – le subterfuge de la continuité factice – se généralise donc, et là où le lecteur peut supposer un ordre fortuit et naturel, le calcul et l'artifice sont à l'œuvre : « Je dispose cette mosaïque avec une plus grande préméditation qu'il n'y paraît » (C, p. 97). Autrement dit, « Gombrowicz ne faisait pas dans la spontanéité géniale. Son *Journal* n'était pas obligatoirement écrit du premier jet. [...] Car l'essentiel était de saisir la dynamique du spontané. De la construire »<sup>14</sup>.

La composition d'ensemble du *Journal*, l'agencement des fragments entre eux et leur ordre de publication, est un sujet récurrent et névralgique de la relation épistolaire entre Gombrowicz et Giedroyc : c'est un point sensible, une source de désaccords et de malentendus fréquents. Dans les citations précédentes et dans les passages donnés en référence, l'enjeu est toujours le même : la publication (dans leur intégralité) des récits de voyage, et d'une façon générale, des récits tout court, que Gombrowicz présente comme

<sup>12</sup> Voir aussi : C, p. 161-163; p. 180-181; p. 198-200; p. 280-281.

<sup>13</sup> Malgorzata Smorag a brillamment mis en évidence cet aspect du *Journal*. En s'appuyant sur la correspondance (C), elle montre comment s'exprime, au fil du temps, le souci de composition qui anime Gombrowicz. Voir « L'autofiction ou le "je" dans tous ses états », *art. cit.* p. 77-84.

<sup>14</sup> Evelyne Pieiller, « Gombrowicz mis en scène par lui-même », *Le Magazine littéraire*, no 252-253, avril 1988, p. 94.

des « narrations artistiques »<sup>15</sup>. Sur ce sujet, il se montre peu enclin au compromis et même intransigeant, son ton monte et ses propos à l'endroit de son éditeur se teintent de reproches. Ses récits lui tiennent à cœur, au point qu'il souffre lorsqu'ils sont déformés ou laissés de côté, car de toute évidence ceux-ci sont *intimement* liés à sa vision (ou préméditation) artistique :

[...] C'est très important que dans le journal apparaissent de temps en temps des éléments purement artistiques, bien que moins captivants peut-être pour le lecteur moyen. Mais je dois le composer d'un point de vue plus large et à plus long terme. C'est ce qui donne aux journaux une certaine atmosphère et du style. (C, p. 280-281).

Face aux demandes répétées de Giedroyc, qui l'incite à s'occuper des affaires du pays, à traiter d'enjeux sociaux et politiques inhérents à la « problématique polonaise » (C, p. 258), Gombrowicz louvoie, se défile en faisant valoir des impératifs de composition. Pas question pour lui de faire de son journal un instrument pour rallier et galvaniser ses compatriotes qui, rappelons-le, vivaient sous le joug soviétique. L'écrivain veut son œuvre souveraine, à son seul service, la désirant à la fois détachée de l'actualité et irrécupérable pour une cause ou un parti politique : « Je souhaite écrire en me tenant le plus loin possible de la politique » (J2, p. 412<sup>16</sup>). Dès le départ, Gombrowicz conçoit son entreprise diaristique comme une œuvre littéraire personnelle, qu'il envisage dans sa continuité et sa totalité. Pour lui, le *Journal* est un projet au long cours et non la simple accumulation de fragments d'écriture au fil du temps, et dans cette perspective, les récits occupent une place importante, essentielle même. Ces derniers confèrent une teneur artistique au *Journal* : ce sont eux qui contribuent à lui donner « une certaine atmosphère et du style ». Non seulement les récits ne sont pas disposés au hasard – leur présence répond à un souci de composition –, mais ils remplissent, au dire de l'auteur, des rôles spécifiques, des fonctions propres à l'art narratif. Pareils propos attirent irrésistiblement l'attention et donnent à réfléchir. Ils nous suggèrent de lire la forme même du *Journal*, sa structure d'ensemble et sa dynamique interne – celle qui lie et articule les fragments les uns aux autres. Plus encore, le commentaire de Gombrowicz, qui constitue la prémisse

<sup>15</sup> La citation complète est davantage significative : « Dans les narrations artistiques je vous prie de ne rien modifier » (C, p. 103).

<sup>16</sup> Ce désir de souveraineté à l'égard de la politique se trouve éloquentement exprimé dans cet autre passage du *Journal* : « Ma littérature doit rester ce qu'elle est : surtout ne pas jouer le jeu de la politique et ne pas se laisser utiliser par elle. Moi, je fais une seule politique : la mienne. Je suis un État à part. » (J1, p. 528).



avouable de notre mémoire, nous engage à porter notre regard sur sa part narrative et à sonder les divers récits qui la composent. Une telle lecture, nous en faisons le pari, est susceptible de mettre au jour des éléments jusque-là ignorés et ainsi d'approfondir notre compréhension de ce journal hors du commun.

### *Les critiques et le Journal*

Contrairement à ce qu'avait formulé Lakis Proguidis<sup>17</sup>, l'œuvre de Witold Gombrowicz n'est pas tombée dans l'oubli, et bien qu'elle demeure méconnue du grand public, elle est aujourd'hui reconnue et étudiée dans le milieu littéraire universitaire, en plus d'être présente sur la scène artistique par le biais du théâtre<sup>18</sup>. Par sa vitalité et son originalité, cette oeuvre continue à susciter l'intérêt et à se renouveler au fil du temps. Cela dit, depuis la mort de Gombrowicz, on ne peut pas affirmer que les études substantielles<sup>19</sup>, en langues française et anglaise, abondent. En vérité, on a vite fait le tour de ce *corpus* critique. Sans doute cela tient à la nature même de cette œuvre, difficile et déroutante, qui renferme en elle-même son propre commentaire (le *Journal* et *Testament*). Quoi qu'il en soit, on peut distinguer dans l'ensemble de cette exégèse divers types d'ouvrages. Viennent en premier lieu les livres de témoignages : *Cahiers de l'Herne : Witold Gombrowicz*, *Gombrowicz vingt ans après* et les superbes ouvrages de Rita Gombrowicz (*Gombrowicz en Argentine 1939-1953* et *Gombrowicz en Europe 1963-1969*) qui forment en quelque sorte une biographie polyphonique – une biographie composée par/de plusieurs voix. Ensuite, on compte des études générales, sous forme de collectifs ou d'essais, aux approches diverses : biographique, littéraire, philosophique, psychanalytique, etc. Enfin, il y a les essais qui, tout en embrassant la totalité ou plusieurs

<sup>17</sup> « Aujourd'hui l'œuvre de Gombrowicz est très peu connue. Elle s'achemine inéluctablement vers l'oubli. Seule la critique qui l'a accompagnée survit encore d'une certaine manière ». Lakis Proguidis, *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 7.

<sup>18</sup> Les différents événements organisés (notamment au Québec, en France et en Pologne) pour le centenaire de la naissance de l'écrivain polonais, en 2004, ont confirmé que cet écrivain et son œuvre n'avaient rien perdu de leur *sex appeal*. Mentionnons aussi que la traduction de son œuvre aux États-Unis est un signe probant de cet intérêt.

<sup>19</sup> Si les études de longue haleine se font rares, le nombre d'articles de journaux et de revues, lui, est considérable. Pour un recensement exhaustif des articles, en français, parus avant 1997, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie critique de l'édition de *Testament* en Folio Essais Gallimard.

pans de l'écriture gombrowiczéenne, explorent et développent un thème ou une problématique unique.

Plusieurs de ces études se penchent sur le *Journal*, mais aucune ne s'y consacre exclusivement. Toutefois, trois d'entre elles attirent davantage notre attention et méritent d'être brièvement présentées, puisqu'elles abordent cette œuvre de façon plus détaillée et systématique. Peu connue (aucune bibliographie ne la mentionne), l'étude comparative d'Alex Kurczaba, *Gombrowicz and Frisch. Aspects of Literary Diary*, en plus de faire un rapprochement à la fois juste et éclairant entre les journaux de Gombrowicz et de Max Frisch, confronte le *Journal* aux *Essais* de Montaigne, puis analyse sa dimension parodique. Le grand mérite de cette étude consiste à mettre en relief les caractéristiques propres à ces journaux qui établissent leur singularité au sein du genre diaristique<sup>20</sup>. Pour sa part, l'essai foisonnant de Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, contient un chapitre dédié au *Journal* dans lequel l'auteur traite des incidences de l'athéisme gombrowiczéen sur le rapport au moi, sur la relation à « l'intime ». Par une approche à la fois philosophique et littéraire, Salgas cerne le pluralisme, la « discontinuité » du moi et le processus de déconstruction de l'identité à l'œuvre chez Gombrowicz. Sa réflexion invite à repenser la notion de l'intime et, plus globalement, l'écriture autobiographique et autofictionnelle. Dans un autre ordre d'idées, le *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz* de Dominique Garand s'attache à décrire la posture énonciative caractérisant le mieux cet écrivain polonais, celle de l'agonisme. Se référant à la notion grecque d'*agôn*, l'auteur décrit une posture tenant à la fois du combat et du jeu, une manière d'être face à l'autrui, la finitude et l'inhumain imprégnée d'angoisse. À travers l'œuvre romanesque et le *Journal* de Gombrowicz, il dégage les traits de la posture (l'écriture) agonique, ses stratégies, ses modalités et ses enjeux, et met en lumière une éthique de l'écriture et de la discussion. Dans le prolongement de cette problématique, l'essayiste a publié un article<sup>21</sup>, dans lequel il analyse plusieurs récits du *Journal* et, ce faisant, il ouvre la voie à une réflexion sur sa dimension narrative. Notre mémoire s'inscrit, du moins en partie, dans ce sillage interprétatif, et sera l'occasion d'élaborer plus en détails certaines pistes et intuitions mises de l'avant par Dominique Garand.

<sup>20</sup> On retrouve ces aspects synthétisés dans la préface. Alex Kurczaba, *Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary*, Bonn, Bouvier, 1980, p. X.

<sup>21</sup> Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux ». In *Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique* (collectif dirigé par Marek Tomaszewski), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 51-63.

### *Approche et problématique*

Il y a, à l'origine de notre démarche, le désir de lire le *Journal* autrement, celui de lire et de rendre lisible le *récit de sa forme*, ou plus justement d'en livrer *une* interprétation. Dans cette optique, nous proposons de décrire et d'analyser sa part narrative, et cela, en gardant toujours une vue d'ensemble. Notre intention n'est pas de circonscrire et d'abstraire les récits du corps textuel, mais de les cerner et de les comprendre dans l'organisation globale de l'œuvre. La tâche n'est pas mince, non seulement parce que nous avons affaire à une œuvre substantielle, mais aussi et surtout parce qu'un tel travail demande une connaissance théorique pour le moins subtile doublée d'une habileté interprétative : il exige de connaître et d'être capable de reconnaître les propriétés inhérentes au récit. Il serait hasardeux de faire comme si la notion de récit était limpide et entendue. Incidemment, l'acte initial de notre réflexion sera d'interroger la notion même de récit, d'explorer ses limites et ses flous, afin d'éviter d'éventuels malentendus. Partant de cette définition théorique, nous décrirons la place occupée par la part narrative dans le *Journal*, en considérant cette place en terme de proportion et de répartition d'ensemble. Nous rendrons compte de la quantité, de la fréquence et de la taille des récits, dont l'ampleur varie et forme un spectre allant des bribes anecdotiques à des séquences narratives s'étendant sur plusieurs pages. Au-delà de leur forme et de leur taille, nous allons nous pencher sur leur emplacement et leur organisation – leur *dispositio* – dans la structure de l'œuvre, en examinant de quelle manière ils ponctuent la trame discursive du *Journal* : sont-ils isolés et autonomes ? Ou bien forment-ils des séquences ? Si oui, comment sont-ils (re)liés ? Non seulement nous allons interroger les différents modes de liaison et d'interaction des récits entre eux, mais aussi leurs manières de s'imbriquer dans le mouvement réflexif-argumentatif de l'ensemble : l'alternance entre le récit et le discours se résume-t-elle à une hybridité générique ou fait-elle place à un jeu formel et interprétatif plus conscient, plus intentionnel ?

Une fois la part narrative décrite et sa *dispositio* analysée, nous nous intéresserons à la nature même des différents récits du *Journal*. En fait, cette portion de notre mémoire se veut un effort de typologisation. Loin de nous l'idée de répertorier (catégoriser) les récits gombrowiczéens à tout prix et de formuler une classification stricte et définitive. Cela serait s'engager dans une voie sans fin et douteuse que l'hybridité généralisée du *Journal* condamne d'avance. L'intérêt d'un tel exercice réside ailleurs : il vise à rendre



compte de la variété des récits en présence et à scruter de plus près de quelle manière Gombrowicz exploite les différentes ressources du genre narratif. Nous poserons d'abord la question du statut autobiographique du *Journal*, en le confrontant aux caractéristiques de l'autobiographie et du journal personnel. Il s'agira de voir à quel point et sur quels points l'écriture gombrowiczéenne s'éloigne d'une entreprise diaristique conventionnelle. Puis, en ayant recours au concept de « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune, nous tenterons de distinguer si le *Journal* se conforme à la voie stricte de l'autobiographie ou s'il emprunte celle, plus ambiguë, de l'autofiction. Une telle distinction est souvent difficile, et même risquée, à pratiquer face à Gombrowicz dont l'œuvre peut être considérée à juste titre comme une « *grande autofiction sous le regard de l'autre* »<sup>22</sup>. Mais cette difficulté interprétative mérite d'être retenue puisqu'elle s'avère révélatrice de la singularité de l'écriture gombrowiczéenne. À partir de cette distinction, il nous sera possible de penser d'une manière dynamique les rapports entre le *bio* et la *fiction*, entre le vécu et l'imaginaire. Dans la foulée de ce questionnement, nous examinerons différents aspects du processus de fictionnalisation à l'œuvre dans le *Journal*. Qu'elle se traduise par un traitement fictionnel de soi ou par l'usage de procédés poétiques, la fictionnalisation chez Gombrowicz laisse entrevoir une stratégie interlocutoire, mais témoigne également d'une conception existentialiste du moi (de l'identité) et d'une vision complexe du réel. Poursuivant notre effort de typologisation, nous regrouperons enfin les récits selon leur forme narrative et leur genre (anecdotique, métaphysique, rétrospectif, etc.). La finalité de ce repérage n'est pas seulement de savoir si Gombrowicz privilégie une forme ou un genre en particulier, mais d'analyser le jeu possible entre les différents registres fictionnels. Il s'agira aussi de voir comment ces factures narratives permettent à l'écrivain de porter sa perception du réel au-delà d'une vision superficielle des phénomènes, au-delà de la « réalité des faits ». Autrement dit, comment elles lui permettent d'exprimer la complexité et l'ambiguïté de son expérience.

Finalement, notre dernier chapitre traitera des fonctions du récit dans le *Journal*. En considérant la dynamique formelle et interprétative existant entre la part réflexive-argumentative de l'ensemble et certains récits, nous interrogerons les rôles remplis par ces derniers à l'intérieur de cette interaction. Notre objectif est de déterminer, ou du moins de cerner au plus près, ce que le récit réalise – ce qu'il articule et ce qu'il actualise

---

<sup>22</sup> Jean-Pierre Salgas, *op. cit.* p. 151.

– au sein du mouvement polémique-argumentatif. Parmi les nombreuses fonctions possibles du récit, trois s'offrent à une problématisation significative et témoignent de la singularité de l'art narratif du diariste. Dans le *Journal*, plusieurs récits viennent alimenter et approfondir les propos de l'essayiste et du polémiste : ils sont appelés à remplir une *fonction argumentative*. Sous le couvert d'une argumentation indirecte ou d'une correspondance thématique, le récit rejoue, réinterprète des idées ou des thèses déjà présentes dans l'œuvre, il les expose sous un autre jour, en accroît la visibilité en les faisant passer de la logique discursive à celle de la représentation narrative. Deux questions guideront notre analyse : qu'est-ce que le récit nous fait voir de plus ? Et comment cet apport, ce qu'il dévoile, contribue à soutenir ou à éclairer une idée ? Ce questionnement nous conduira à la *fonction biographique* du récit. L'espace narratif du *Journal* apparaît comme le théâtre privilégié de la mise en scène du sujet, pour quelles raisons donc ? Ne serait-ce pas parce que le « je » et le jeu du comédien *prennent corps* sur la scène narrative ? Et que la vie psychique (de l'intellect) y rencontre la vie physique ? Autrement dit, ne serait-ce pas précisément le récit qui opère la liaison avec le *bio* et la *graphie*, entre la vie et l'œuvre, mais aussi entre le corps et l'idée ? Nous consacrerons une partie de notre chapitre à explorer la dimension dramatique du récit, en tentant de montrer que l'usage qu'en fait Gombrowicz conduit à une dramatisation de l'idée, à une mise à l'épreuve de cette dernière sur la scène théâtralisée du réel. De cette pratique narrative, nous dégagerons la *fonction agonistique* du récit. Nombreux sont les récits du *Journal* qui revêtent une dimension et une portée agoniques : ils se font le lieu et le mode d'énonciation utilisés par le diariste pour exprimer, pour traiter les affects (désir, angoisse, douleur/jouissance), les contradictions et les conflits inhérents à sa propre expérience. Le tout est de savoir s'ils ont pour fonction d'opposer à l'argumentaire raisonné la résistance du réel, d'exposer le « dire » au « vivre ».

Tout au long de notre analyse de ces trois aspects (forme, genre, fonction) de la part narrative, nous essaierons de montrer que les variations énonciatives et génériques du *Journal* de Gombrowicz font place à des motifs d'ordre stratégique et éthique, que le jeu des formes répond à des intentions relatives au rapport entre soi et l'autre, et qu'il est réglé selon une logique interlocutoire et intersubjective. Il s'agira de saisir cette intentionnalité à l'œuvre, d'indiquer comment elle s'instrumentalise et s'orchestre au fil de l'écriture. Ainsi, à notre désir d'interpréter la forme du *Journal* s'ajoute celui de mettre en lumière les rapports du diariste à la Forme.

## CHAPITRE I

### L'ESPACE NARRATIF ET LA *DISPOSITIO* DES RÉCITS

#### *Le récit en question*

Raconter est une forme si courante, si quotidienne et également répandue que se demander ce qu'est un récit peut paraître superflu. En fait, s'interroger sur la narration en général, c'est réfléchir sur une façon de mettre en mots l'expérience quotidienne<sup>1</sup>.

Qu'est-ce donc qu'un récit? La question en rappelle une autre fameuse et il serait tentant d'y répondre en paraphrasant saint Augustin : si personne ne nous le demande, nous le savons bien; mais si on nous le demande, et que nous entreprenons de l'expliquer, nous trouvons que nous l'ignorons<sup>2</sup>. Bien sûr, si l'on se fie au sens commun et aux définitions courantes proposées par les dictionnaires, il est possible, et même aisé, de répondre à cette question. On dira qu'un récit désigne une « relation orale ou écrite de faits vrais ou imaginaires » (*Le Petit Robert*) et que relater/raconter, c'est représenter quelque chose à quelqu'un. Mais disant cela, on ne fait que reformuler l'interrogation autrement : qu'est-ce que cet acte de représentation implique et accomplit? À cette question, il n'y a pas de réponse facile. La quantité et la diversité des travaux qui s'attachent à décrire et à expliquer les spécificités – les caractéristiques fondatrices et distinctives – du récit témoignent bien de la complexité de cet acte/genre discursif. On ne finit pas de dénombrer les théoriciens qui, par le biais d'approches diverses (linguistique, rhétorique, narratologique, poétique, etc.), se sont efforcés d'exposer et de comprendre les mécanismes formels et les modalités énonciatives du récit. Ces études, par leur ampleur et leur caractère parfois très spécialisé, ont mis en évidence l'insuffisance de la connaissance *intuitive* que nous pouvons avoir du récit. Pour notre réflexion, nous allons nous limiter à une brève incursion dans ce corpus théorique, car il s'agit avant tout de nous doter d'un instrument d'analyse et de préciser à partir de quels repères nous identifierons les récits présents dans le *Journal* de Gombrowicz. De plus, s'interroger ainsi sur le récit permettra de retracer le profil générique de la part narrative de cette œuvre.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 9.

<sup>2</sup> On se souviendra que les propos de saint Augustin se rapportent à une interrogation sur le temps (Livre XI des *Confessions*).

Parmi les réflexions contemporaines portant sur le genre narratif, on ne saurait passer sous silence les théories de Benveniste et de Weinrich, puisque celles-ci ont fait date et furent reprises par maints théoriciens de la littérature. À quelques nuances près, toutes deux avancent et développent la dichotomie Discours/Récit<sup>3</sup> qui repose sur une distinction fondamentale, à savoir sur « le caractère absolu ou relatif de la référence temporelle »<sup>4</sup>. Selon ce critère, un énoncé – ce qui est actualisé par un acte énonciatif – relève du « discours » lorsqu'il coïncide avec le moment de son énonciation. Le « récit », au contraire, « correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation »<sup>5</sup>. D'après Benveniste, le discours se caractérise également par la présence de l'énonciateur dans l'énoncé qui se manifeste par le biais de *déictiques* (« repérages référentiels »<sup>6</sup>), plus précisément par la combinaison du « je », d'un verbe au présent (temps de base du discours) et d'indicateurs spatiaux et temporels (ici, maintenant, aujourd'hui, etc.). Précisons que la subjectivité propre au discours est aussi à comprendre comme une intersubjectivité, puisqu'elle implique la co-présence, réelle ou virtuelle, d'un autre énonciateur (locuteur ou destinataire) : le « je » discursif présuppose un « tu ». En revanche, et toujours selon Benveniste, le récit se distingue par l'effacement de l'énonciateur – de l'instance d'énonciation –, il tend vers une certaine objectivité et donne l'impression que « personne parle ici; [que] les événements semblent se raconter eux-mêmes »<sup>7</sup>. Pareille conception exclut l'emploi du « je » et définit le récit comme un système énonciatif autonome, fermé sur lui-même<sup>8</sup>. Mais en est-il toujours ainsi? Quoique limpide, cette distinction théorique demande à être nuancée, car elle ne prend en compte qu'un certain type de récit : elle vaut seulement pour les récits narrés à la troisième personne et dont le temps de verbe narratif premier (celui autour duquel s'organisent les autres) est le passé simple (l'aoriste); elle convient parfaitement au récit historique, mais s'applique mal au « récit non-référentiel » (Ricoeur), c'est-à-dire à la

<sup>3</sup> Notons que ce couple conceptuel mis de l'avant par Benveniste (*Problèmes de linguistique générale* I, p. 237 et suivantes), qui oppose l'*histoire* (l'énonciation historique, le récit) au *discours*, fut repris par Gérard Genette et Dominique Maingueneau. Chez Weinrich, les termes dichotomiques sont le *commentaire* et le *récit*. Nonobstant ces différences terminologiques, le propos théorique est sensiblement le même.

<sup>4</sup> Anne Jaubert, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p. 37.

<sup>5</sup> Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 33.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

<sup>8</sup> Cela dit, le récit « demeure un acte de communication : il se trouve seulement que son énonciateur et son co-énonciateur sont des places présupposées par l'institution littéraire, celles de narration et de lecture... » (Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 33).

fiction littéraire. Dans *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn démontre avec justesse que l'usage narratif du passé simple n'est pas une condition *sine qua non* pour produire un récit et qu'on ne saurait l'établir en tant que critère distinctif. Prenant pour exemples plusieurs textes littéraires, elle souligne le fait que la narration peut aussi emprunter la voie du présent (elle qualifie ce temps de « présent fictionnel »<sup>9</sup>, que Maingueneau appelle « présent aoristique »), ce qui engendre du même coup un *effet* de simultanéité, de concordance absolue entre le moment de l'énonciation et celui de l'énoncé. De plus, il devient problématique de considérer l'effacement de l'énonciateur-sujet comme une caractéristique distinctive du genre narratif, si l'on songe aux différentes formes de récits autobiographiques, dans lesquelles le « je » s'impose en tant qu'instance énonciative<sup>10</sup>. Cette distinction théorique, en plus de se révéler lacunaire, donne l'impression d'une frontière étanche délimitant ces deux actes discursifs, alors qu'en réalité ces derniers sont la plupart du temps entremêlés : « il y a presque toujours une certaine portion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit »<sup>11</sup>. Hybridité générique dont le *Journal* de Gombrowicz, comme nous le verrons, offre un exemple des plus éloquents. Si une telle critique – il s'agissait d'un passage obligé compte tenu de la notoriété de ces théories – ne nous permet de saisir que partiellement la spécificité du récit, elle nous met cependant en garde contre toute définition tranchée, aussi classique et reconnue soit-elle. Sur ce terrain, il faut à l'évidence composer avec la complexité de notre objet d'étude.

Afin de rendre la complexité du genre narratif moins opaque, sans pour autant la réduire, nous proposons de faire une lecture critique de l'ouvrage de Jean-Michel Adam, intitulé *Les textes : types et prototypes*. Ce choix s'explique du fait que cette étude, en plus de se distinguer par sa rigueur et sa finesse d'analyse, incorpore, tout en les commentant, plusieurs travaux théoriques majeurs (ceux d'Aristote, de Bremond et de Ricoeur) portant sur la structure logique du récit. Partant d'une définition minimale et

<sup>9</sup> Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 164.

<sup>10</sup> Il est vrai que Maingueneau répond à cette objection en distinguant le « je discursif » du « je narratif ». Le premier étant « indissociable d'un TU et de L'ICI-MAINTENANT » : il s'inscrit dans une situation interlocutoire; tandis que le second n'est que « la désignation d'un personnage qui se trouve dénoter le même individu que le narrateur » (*op. cit.*, p. 41). Toutefois, à l'égard de la théorie de Benveniste, notre réserve demeure pertinente.

<sup>11</sup> Gérard Genette, « Les frontières du récit ». In *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 167. À ce sujet, Maingueneau apporte cette précision essentielle : « "récit" et "discours" sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés; ce ne sont pas des ensembles de textes » (*op. cit.*, p. 39).

idéale du récit (« *suite de propositions liées progressant vers une fin* »<sup>12</sup>), entendu comme unité textuelle, Adam s'interroge sur ce qui constitue le propre de cette mise en texte. Son questionnement prend appui sur la *Logique du récit* de Bremond, dont il fait la synthèse en mettant en relief les six constituants fondamentaux du récit. Le premier de ces éléments concerne la temporalité et nous pouvons le résumer par cet impératif : « pour qu'il ait récit, il faut une succession minimale d'événements »<sup>13</sup>. Le récit est d'abord une chronologie, un procès (un acte énonciatif) prenant place dans le temps et qui ordonne, qui articule au moins deux propositions selon un rapport de contiguïté et de consécution temporelle. Cet ordre s'opère principalement par le biais d'« organisateurs temporels » (avant, puis, soudain, etc.). Adam note à la suite de Bremond que « ce critère de temporalité n'est toutefois pas un critère définitif »<sup>14</sup>, car la temporalité en soi ne suffit pas. La chronologie est narrative à la condition qu'elle acquière un sens, une direction; elle doit être orientée vers une fin. Plus facilement saisissable, le second constituant du récit est la présence (et la constance) d'un sujet quelconque dans la chronologie. Autrement dit, il est nécessaire que les événements/faits relatés s'organisent à partir ou autour d'au moins un acteur-sujet : c'est ce dernier qui assure l'unité thématique du récit. Se rattachant à cette caractéristique, le troisième constituant narratif pose des exigences inhérentes au statut et aux attributs de l'acteur-sujet. *Idéalement*, le récit *devrait* présenter un acteur-sujet dont les prédicats d'être, d'avoir et de faire sont transformés au fil du temps, de la narration. Si nous disons « idéalement » et usons de la forme conditionnelle, c'est qu'il convient d'apporter quelques nuances à ce critère qui rend la notion de récit rigide et restrictive. Faisant la critique de la sémiotique narrative de Greimas, Jean-Michel Adam rejette l'idée selon laquelle le récit doit nécessairement procéder à une inversion des prédicats de l'acteur-sujet. Par exemple, d'après cette vision inspirée des travaux de V. Propp, un sujet X présenté comme étant pauvre et affamé au début du récit devrait, suite à ses aventures, finir les poches et la panse pleines. Est-ce à dire que si le pauvre diable demeure le même du début jusqu'à la fin, nous ne sommes plus en présence d'un récit? On ne peut que répondre par la négative. Adam rappelle, en donnant pour exemple un conte d'Andersen, que certains récits ne présentent pas de « transformation conjonctive minimale »<sup>15</sup>. Il s'avère donc préférable de parler de relations, de liens tissés

<sup>12</sup> Jean-Michel Adam, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1993, p. 45.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48.

entre les prédicats de l'acteur-sujet, plutôt que de transformation ou d'inversion. Combinés ensemble, ces trois constituants (succession d'événements + l'acteur-sujet + les prédicats qui le caractérisent) sont à la base de la chronologie *événementielle* et de la continuité thématique du récit : ils en assurent l'unité d'action. Ce sont eux, également, qui nous serviront de balises minimales pour notre repérage des récits du *Journal*. Les autres critères distinctifs du récit qu'il nous reste à exposer ont trait, pour leur part, à sa structure logique, à sa configuration procédurale, et, comme nous le verrons, ils précisent sa spécificité au point d'en rendre les limites formelles fort étroites.

Le quatrième constituant du récit présenté par Adam a été largement et minutieusement analysé par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*. Ce dernier, en se référant à la notion aristotélicienne de *muthos* (définie comme « l'agencement des faits en système »<sup>16</sup>), le nomme la mise en intrigue. Cette opération consiste à sélectionner et disposer les événements et les actions narrés sur un même fil conducteur, de manière à ce qu'ils soient liés *structurellement*. Un récit n'est pas seulement un procès dans le temps, une succession linéaire d'événements, c'est aussi un procès structural articulé en trois parties : il s'ouvre sur une situation initiale (T1) qui donne lieu à un développement – à une transformation passive ou active – (T2) et il se clôt par une situation finale (T3). Pour qu'il y ait récit donc, la chronologie doit être subordonnée à une logique de composition dans laquelle les événements et les actions relatés intègrent un même mouvement. Dans ce sens, le *muthos* désigne une mise en tension (Adam parle aussi de « problématisation ») des différents éléments de la diégèse, d'où la notion de *tension narrative*. Cela exposé, il faut se demander en fonction de quelle logique opère la mise en intrigue ou, plus précisément encore, selon quel principe s'organisent les différentes propositions narratives en *un* récit. La réponse à cette question nous amène au cinquième critère distinctif du récit, à savoir « la causalité narrative d'une mise en intrigue »<sup>17</sup>. Inextricablement lié au précédent, ce critère se traduit par un impératif de composition : l'assemblage des propositions (le *muthos*) doit répondre à la loi de la causalité et l'enchaînement chronologique des événements doit correspondre à un ordre causal. Autrement dit, pour qu'il y ait récit la coordination d'événements et d'actions doit se

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983, p. 69.

<sup>17</sup> Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 51.

confondre avec (ou se substituer à) une explication, un ordre logique<sup>18</sup>. Soulignons que ce principe organisationnel opère la plupart du temps furtivement et qu'il découle d'un effet de lecture : « le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par...* »<sup>19</sup>. Mais est-ce que toute narration doit obligatoirement emprunter la voie d'une logique causale? Faut-il absolument qu'un récit présente ou dissimule une équation pour être qualifié ainsi? Le critère de la causalité narrative de la mise en intrigue met à mal le statut narratif de bon nombre de textes littéraires : *L'Étranger* de Camus, *Manhattan Transfer* de Dos Passos<sup>20</sup>, l'œuvre de Robbe-Grillet, les récits de Maurice Blanchot, etc. Même un classique comme *Tristram Shandy* de Sterne se voit destitué par l'exigence d'un tel critère. Cette énumération est arbitraire et on pourrait y faire figurer bien d'autres œuvres littéraires du XX<sup>ème</sup> siècle, en plus de la grande majorité des récits présents dans le *Journal* de Gombrowicz. Avant d'aborder ces derniers et de nuancer leur statut narratif, il nous reste à présenter le sixième constituant du récit. Toujours selon la synthèse élaborée par Adam, la présence d'une évaluation finale, explicite ou implicite, est le dernier élément de base qui assure la spécificité du récit. Ce critère provient principalement des études menées sur la fable, dont l'aspect le plus notoire est de se clore par une « morale », c'est-à-dire par une proposition visant à éclairer le lecteur, à lui faire comprendre *l'utilité, la portée pratique* de ce qu'il vient de lire. On peut toutefois parler d'évaluation finale sans parler de « morale de l'histoire », en la définissant simplement comme un retour interprétatif sur les événements et les actions narrés. Comme le critère précédent, celui-ci exclut d'entrée de jeu d'innombrables textes littéraires : toutes les œuvres ouvertes, tous ces récits dont la conclusion n'achève rien et ne livre pas le fin mot de l'histoire, laissant le lecteur suspendu à une intrigue irrésolue.

À considérer ces trois dernières spécificités du récit, on constate qu'un tel modèle théorique pose des exigences à la pratique narrative auxquelles celle-ci ne répond pas systématiquement. C'est la lacune – la faiblesse – de toute définition théorique de tracer

<sup>18</sup> Il semble préférable de parler d'ordre logique, plutôt que d'ordre causal, car l'organisation du récit peut s'effectuer sous une autre loi que celle de la causalité. Todorov, en prenant pour exemple *Les Liaisons dangereuses*, montre bien qu'un récit peut s'organiser en fonction d'un ordre idéologique, « dans la mesure où c'est une règle abstraite, une idée qui produit les différentes péripéties [et qui assure] le rapport des propositions entre elles... » (Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 74).

<sup>19</sup> Roland Barthes cité par Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 54.

<sup>20</sup> Ces deux exemples, analysés par Jean-Paul Sartre, sont donnés par Jean-Michel Adam. *Ibid.*, p.54.



des frontières pour circonscrire un objet qui, par sa complexité et son évolution, les déborde et les transgresse inévitablement. Si nous ne pouvons souscrire pleinement à cette définition dans le cadre de notre réflexion, elle nous fournit cependant des points de repères minimaux pour notre analyse et nous permet d'apporter des précisions sur la forme des récits présents dans le *Journal* de Gombrowicz. Rarement, à vrai dire jamais, ces derniers se conforment aux six spécificités énoncées plus haut : certains sont dépourvus de logique causale et la majorité sont dénués d'évaluation finale. On retrouve dans le *Journal* plusieurs comptes rendus journaliers (typiques du genre diaristique), des anecdotes et autres micro-récits dont la structure narrative est très réduite. En réalité, ces types de récit relèvent de la *description d'actions*. Cette catégorie du genre descriptif s'apparente à s'y méprendre au récit, mais alors que la narration opère une mise en intrigue, la description, elle, se contente d'énumérer, de juxtaposer des « actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant »<sup>21</sup>. Prenons pour exemple ce passage dans lequel Gombrowicz décrit une journée afin d'informer son lecteur sur sa manière de vivre au quotidien :

Levé comme d'habitude à dix heures, j'ai pris mon petit déjeuner : thé avec biscuits, flocons d'avoine. [...] Sorti du bureau à midi (à pied, ce n'est pas loin). Appelé au téléphone Marril Alberes au sujet de la traduction et Russo, pour discuter de notre prochain voyage à Goya. [...] Sorti du bureau à sept heures, je suis allé jusqu'à l'avenida Costenara respirer un souffle d'air plus frais [...]. Puis allé cherché Cecilia pour l'emmener dîner [...]. En rentrant, je suis passé au *Tortoni* pour prendre le colis et discuter avec Pocho. Une fois chez moi, lu le *Journal* de Kafka. Je me suis endormi vers les trois heures. (*J1*, p. 181-182.).

Le style concis, télégraphique, renforce le caractère descriptif de ce fragment, où il n'y a pas l'ombre d'une intrigue. On peut difficilement parler de récit dans pareil cas. Pourtant, il nous paraît juste de rattacher semblable fragment à la part narrative du *Journal*. Il ne faut pas perdre de vue que le récit, en tant qu'unité textuelle, est un genre englobant; il n'est pas que « narratif », puisqu'il intègre aussi bien des descriptions que des dialogues. Plus encore, la description constitue un *aspect indissociable* du genre narratif (peut-on concevoir un récit sans descriptions?) : elle « ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens »<sup>22</sup> pour être considérée comme extérieure, étrangère à celle-ci. Narration et

<sup>21</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 164.

description vont de pair, d'autant plus que cette dernière a pour fonction d'expliquer, de contextualiser ou de symboliser des éléments de la diégèse. Il importe donc de replacer et de comprendre les différentes formes de descriptions d'actions présentes dans le *Journal* à l'intérieur de sa structure globale, car si elles ne sont pas des récits en soi, elles sont subordonnées et contribuent à la trame narrative de l'ensemble. C'est pourquoi nous en tiendrons compte dans notre analyse. Évidemment, il s'agit d'une trame discontinue puisqu'elle résulte d'une écriture fragmentaire, d'un procès ouvert tirant sa cohérence, non pas d'une logique causale, mais bien de la visée – du désir – caractérisant tout projet autobiographique : raconter sa vie, se représenter soi-même (« C'est aussi ma propre histoire que j'écris dans ce *Journal* », *J1*, p. 323). L'unité textuelle inhérente à une telle forme narrative « n'est pas conférée par la cohésion des actions (par la transformation) [et leur mise en tension] mais par la permanence d'une position d'énonciation, celle du diariste »<sup>23</sup>. Le *Journal* donne à lire un récit de vie disséminé dans un espace où interfèrent et s'entremêlent les genres narratif, argumentatif, explicatif et descriptif. C'est précisément pour cela que nous préférons désigner ce récit éclaté par l'expression un peu vague de « part narrative », parce qu'elle évoque une partie (à la fois portion et constituant textuels) sans suggérer l'idée d'une unité structurelle. Car même si le *Journal* donne à lire un récit, on peut difficilement qualifier sa structure d'ensemble de narrative. Tout comme la visée autobiographique est secondaire (« c'est aussi ma propre histoire... »), le récit est une composante marginale, *partielle*, de cette œuvre.

### *La part narrative*

Pour comprendre le mouvement organisé qu'est le *Journal*, il faut regarder en amont, aux sources de cette écriture, en sondant l'impulsion initiale, la motivation à la base de ce projet littéraire. Ses balbutiements datent du mois d'août 1952<sup>24</sup>. Gombrowicz confie alors à Giedroyc : « J'écris en ce moment une sorte de journal [...] j'en ai déjà beaucoup de pages et je suis curieux de savoir si c'est réussi » (C, p. 56). Le rédacteur de

<sup>23</sup> Michel Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2006, p. 143.

<sup>24</sup> Rappelons qu'à cette époque, Gombrowicz vient de lire le *Journal* de Gide : c'est une lecture décisive pour son projet diaristique, même si, selon son habitude, il relativise cette influence : « Le *Journal* de Gide ne m'a pas tellement inspiré; il m'a surtout permis de vaincre certaines difficultés essentielles qui m'empêchaient jusqu'alors de réaliser ce projet [...], [il] m'a permis de découvrir la possibilité d'un journal privé-public » (C, p. 56-57).

*Kultura* se montre d'emblée enthousiaste (« L'idée du journal est très bonne. C'est pour vous une forme rêvée. Du reste, elle est en ce moment à la mode », *C*, p. 57) et incite son correspondant à s'engager plus en avant dans la voie diaristique. Un premier « Fragment de Journal » – c'est sous ce titre qu'il paraît dans la revue *Kultura* – est publié en avril 1953. Le décalage entre le début de l'écriture du *Journal* et la publication d'un premier fragment s'explique du fait que cette période correspond à la publication en volume du *Mariage* et de *Trans-Atlantique*. Gombrowicz est alors plongé dans la correction d'épreuves et dans l'écriture d'une préface pour son dernier roman. Pleinement mobilisé, il se préoccupe de la diffusion et de la réception de ses œuvres : il se prépare à une nouvelle confrontation (avec les critiques et les lecteurs polonais de l'émigration occidentale, c'est-à-dire vivant à l'ouest du rideau de fer<sup>25</sup>), il se met sur le pied de guerre en vue des inévitables hostilités. D'ailleurs, ces dernières avaient déjà commencé en 1951, lorsque parurent des fragments de *Trans-Atlantique* dans *Kultura*. Après une longue absence de la scène littéraire polonaise, cet écrivain exilé refait surface, ou plutôt, il revient à la charge. Pendant plus de dix ans Gombrowicz fut coupé du milieu littéraire polonais<sup>26</sup>, et son isolement en tant qu'écrivain s'est trouvé accentué dans la mesure où il est resté à l'écart du milieu des lettres argentines, même la traduction en espagnol de *Ferdydurke* (1946) étant le fruit d'une collaboration marginale. La naissance du *Journal* coïncide avec ce retour en force : il voit le jour à l'aube d'un nouveau départ littéraire et dans cette perspective, il s'impose comme un instrument stratégique. Il assurera la défense de l'écrivain et de son œuvre :

Malheureusement, je ne peux compter ni sur les commentateurs ni sur les analyses de mon œuvre, il me faut donc devenir mon propre commentateur et même mon metteur en scène. Je dois forger le Gombrowicz penseur et le Gombrowicz génie, le Gombrowicz démonologue de la culture et beaucoup d'autres Gombrowicz indispensables. (*C*, p. 56).

<sup>25</sup> *Le Mariage* (d'abord publié en espagnol aux Éditions musicales, en 1948) et *Trans-Atlantique* sont parus en Pologne seulement en 1958, pendant le « dégel », brève période, marquée par la liberté de presse et des réformes libérales, qui commença en 1956 et qui fut suivie, dès 1957, d'une période de raidissement politique. En mai 1958, Gombrowicz apprend par son frère que son œuvre sera de nouveau interdite. Pour plus de détails sur cette période de l'histoire polonaise, nous renvoyons le lecteur au livre de Daniel Beauvois, *La Pologne. Histoire, société, culture* (Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 399-431).

<sup>26</sup> De 1939 à 1950, sa collaboration avec *Kultura* débutant en 1951, Gombrowicz est tenu à l'écart de la scène littéraire polonaise, pour preuve, sa pièce *Le Mariage* fut refusée par les éditeurs polonais. En fait, à notre connaissance, seule sa « Lettre aux Ferdydurkistes » (*Nowiny Literackie* [La Nouvelle Littérature], no 6, Varsovie, 1947) rompt ce long silence.

Huit ans plus tard (en 1960), Gombrowicz commente (!) la naissance du *Journal* en des termes très similaires : « il me fallait : devenir mon propre critique, mon glossateur, mon juge, mon metteur en scène, ôter à d'autres cerveaux le pouvoir de prononcer des verdicts... » (J2, p. 113.). On voit ici que la visée initiale est double : en devenant son propre commentateur Gombrowicz désire à la fois accompagner son oeuvre et s'émanciper de la critique. La visée se confond avec l'enjeu, à savoir la souveraineté de l'écrivain. Le *Journal* marque un point tournant dans le parcours de cet écrivain, il lui permet de s'assurer *par lui-même* une position institutionnelle et d'opposer sa propre parole au discours critique. « Dans ce journal, écrit Gombrowicz, [...] je désire défendre ma personne et lui faire une place parmi les hommes » (J1, p. 202). Son entreprise diaristique donne forme à son désir de souveraineté, elle répond non seulement à une ambition d'autocritique, mais aussi, et plus fondamentalement, à une volonté de s'incarner, de s'inventer (« je dois forger le Gombrowicz ») par l'écriture : fabriquer ses propres masques au lieu de subir sans mot dire les gueules (« les verdicts ») déformantes de la critique. Contrairement aux œuvres romanesques, le *Journal* offre plus de prise et plus de jeu (de liberté) à Gombrowicz pour s'exprimer – s'expérimenter sous le regard des autres<sup>27</sup>, c'est une scène ouverte qui lui rend possible un constant retour sur lui-même. Expérience et expérimentation de soi confronté aux autres, l'écriture diaristique crée une jonction entre l'œuvre et l'écrivain, une voie/voix médiatrice par laquelle ce dernier éprouve autrement son art : « ce sont les longs exposés de mon *Journal* qui m'ont fait sentir que j'avais moi aussi une plume à la main, sentiment merveilleux que ne m'avaient procuré ni *Ferdydurke* ni d'autres œuvres qui s'étaient écrites d'elles-mêmes » (J2, p. 113). Entrepris à un moment crucial, le *Journal* ouvre donc un nouveau front sur lequel Gombrowicz conduira son combat contre la Forme tous azimuts. Car ce dernier excède la simple défense de l'écrivain et de son œuvre; le duel avec les commentateurs et les lecteurs prend place sur un terrain de bataille beaucoup plus vaste, tout comme l'élément autocritique se trouve lui-même englobé dans une réflexion philosophique plus essentielle. Des prémices à la toute fin, le combat contre la Forme est l'idée-force qui investit et anime le *Journal*, c'est la ligne directrice qui fait sa grande unité thématique. Les assauts du diariste contre l'Art (la littérature et la peinture plus particulièrement),

<sup>27</sup> « [Dans ce *Journal*] j'essaie divers rôles. J'adopte diverses attitudes. À mes expériences vécues j'affecte nombre de significations différentes – et si l'une d'entre elles agréée au public et se trouve acceptée par lui, alors je m'y affirme » (J1, p. 320). L'invention de soi chez Gombrowicz passe par l'intersubjectivité, elle prend place à la croisée des regards. Pour lui, il s'agit de (se) composer avec et contre les lecteurs.

contre l'identité nationale et collective, contre les idéologies et les théories, et contre les conventions qui entravent la spontanéité et réduisent la complexité de l'individu, font partie d'un même mouvement, et celui-ci dépasse la simple logique polémique ou critique, puisqu'il découle avant tout d'un corps à corps – d'une confrontation directe – avec soi-même et les autres.

Ce mouvement réflexif-argumentatif, porté par le désir de souveraineté, constitue le centre de gravité du *Journal*, c'est le corps textuel autour duquel s'organisent les différents fragments : il ouvre et clôt le projet d'ensemble, donnant à lire un développement d'une grande cohérence. L'élément discursif, pour reprendre la terminologie de Benveniste, y est donc prédominant, d'où la forte dimension intersubjective, interlocutoire de cette œuvre. Au niveau de l'énonciation, c'est bien à un « je-tu » que nous avons affaire la plupart du temps, un « je » qui interpelle et apostrophe constamment le lecteur. Qu'il prenne la forme de commentaires, de critiques, d'(auto)portraits et, plus globalement, de propos de nature assertive, l'élément discursif occupe un espace beaucoup plus considérable que les récits. Par conséquent, la première chose à dire au sujet de la part narrative, c'est qu'elle est, d'un point de vue *quantitatif*, minoritaire, et qu'elle se trouve incorporée dans une structure textuelle composée principalement de différentes formes de discours. Il serait tentant de donner une idée de l'espace global qu'elle occupe, d'avancer une proportion chiffrée en pages, mais l'hybridité générale<sup>28</sup>, le constant va-et-vient entre les modes discursif et narratif (entre l'argumentation et la narration par exemple) est tel que pareille évaluation se révélerait peu significative (« *irrelevant* »). Il est en effet rare que les divers récits présents dans le *Journal* soient *purement* narratifs. Dans la majorité des cas, la narration s'accompagne d'une problématisation (d'une (re)mise en question de ce qui est relaté) ou d'une méditation (d'un développement de pensées relayant ce qui est raconté), ce qui vient contaminer la forme énonciative du récit. Nonobstant ce métissage généralisé, ayant cours à la fois au niveau de l'ensemble et à l'intérieur d'un même fragment, un archipel de récits – de fragments à prédominance narrative – émerge et se détache du mouvement réflexif-argumentatif. Nous retrouvons des récits tout au long du *Journal*, ils ponctuent périodiquement, quoique d'une manière fort irrégulière, la trame discursive. Cela dit, certaines années d'écriture sont plus prolifiques en récits que d'autres : c'est le cas en

---

<sup>28</sup> Nous traitons de cet aspect plus loin, voir « Hybridité généralisée », p. 30-32.

1955, où le récit des premières années de Gombrowicz en Argentine couvre plus du tiers de ce segment, soit trente-cinq pages sur quatre-vingt-quatre. Il en va de même avec la période allant de 1961 à 1963 : cette portion du *Journal* comporte de nombreuses séquences narratives, des récits de voyage, un superbe récit agonique – véritable micro-*Cosmos*! – et une longue narration rétrospective, qui s'étend sur cinquante pages (ce qui correspond aux deux premiers chapitres du *Journal Paris-Berlin*) et qui relate le départ de l'Argentine et le séjour à Paris. Cette concentration de récits, en plus de concorder avec une période de la vie de Gombrowicz riche en événements et en bouleversements, coïncide, sur le plan artistique, avec le début de l'écriture de *Cosmos*. Sous cet angle, le *Journal* devient un espace privilégié pour l'expérimentation romanesque, une sorte de laboratoire qui permet à Gombrowicz de développer certaines thématiques (celles du Nombre, de L'innombrable et de la dissolution, par exemple) et de travailler son style (ce style heurté, quasi télégraphique, que l'on retrouve dans *Cosmos*). Après 1964, le récit dans le *Journal* se raréfie, on trouve bien ici et là quelques micro-récits, mais aucune séquence narrative. En fait, c'est l'écriture diaristique elle-même qui perd de son ampleur : les années 1965 à 1969 totalisent à peine 100 pages (en comptant le texte polémique *Sur Dante*) sur les 1200 pages de l'ensemble. Sans entrer dans les détails, on peut distinguer trois raisons qui expliquent cette « baisse de production » du diariste. Tout d'abord, dans sa nouvelle situation européenne, Gombrowicz bénéficie d'un autre accès médiatique : les journalistes et les critiques viennent directement à lui, ils l'interrogent et s'entretiennent avec lui, ce qui donne lieu à maintes publications dans des journaux et des revues. Une autre raison, sans doute la plus importante, est l'écriture de *Testament* (1967-68), un essai auto-biobibliographique composé sous forme d'entretiens, tenant à la fois de la confidence et du récit de formation. Rétrospective globale de la vie et de l'œuvre de l'écrivain, ce livre, qui s'ouvre sur la question « Pouvez-vous me raconter votre vie dans sa relation avec votre œuvre ? » (T, p. 7), s'inscrit dans le même registre d'écriture que le *Journal*, à la fois autobiographique et autocritique : il relate et commente le rapport entre l'écrivain et son œuvre, entre la vie (le *bios*) et l'écriture (la *graphie*). Enfin, il y a la maladie (dépression, ulcère, asthme, infarctus), dont la présence ne cesse de s'accroître au cours de ces années.

*Des bribes aux séquences narratives*

Disséminés dans la trame discursive, tantôt concentrés, tantôt isolés, les récits du *Journal* sont de tailles diverses; certains se limitent à un seul paragraphe, tandis que d'autres s'étendent sur plusieurs pages. En deçà des récits proprement dits, des fragments narratifs présentant une unité textuelle et générique, on retrouve dans cette oeuvre une myriade de bribes narratives, des embryons de récits constitués d'un nombre très restreint de propositions. Sans structure ni autonomie propres, ces derniers correspondent à un passage momentané au mode narratif dans un contexte où les modes descriptif, explicatif et argumentatif prédominent. Ces relations (de faits, d'actions) minimales viennent ponctuer la trame discursive principale à maints endroits et de diverses façons. Parfois elles inaugurent une entrée journalière et font figure d'amorce à la réflexion, parfois elles surgissent au beau milieu d'un exposé à la manière de parenthèses, et parfois elles clôturent un développement, philosophique par exemple, et font office de conclusion. Amalgamées et subordonnées au mouvement réflexif-argumentatif contextuel, les bribes narratives ne s'y inscrivent pas en rupture ou en parallèle : elles n'y introduisent ni digression ni aparté. Au contraire, l'intégration et l'interaction sont totales. Tout comme les micro-récits<sup>29</sup>, elles se fondent dans ce mouvement et participent à sa dynamique énonciative : ce sont de brefs relais où la parole du Gombrowicz-commentateur trouve – momentanément – de nouvelles voies, exploite d'autres moyens d'expression. Nous avons décrit jusqu'à maintenant le mode général, qui prévaut dans la majorité des cas, d'imbrication et d'interaction qui articule ces embryons de récit au mouvement réflexif-argumentatif du *Journal*. Pour compléter cette description, il faut ajouter que certaines bribes narratives, lorsqu'elles prennent place dans un même fragment ou une même série de fragments, sont liées entre elles, si bien qu'elles finissent par construire, par touches successives, un cadre narratif. Nous retrouvons ce type de construction dans cinq séquences du *Journal*<sup>30</sup>, dont la trame centrale est tissée de réflexions et de commentaires critiques. Incorporées au tissu réflexif-argumentatif, de courtes descriptions d'actions et

<sup>29</sup> Nous empruntons cette expression à Marie-Pascale Huglo (*Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, coll. « L'Univers des discours », 1997). Il est à noter que Béatrice Didier, dans son étude sur le journal intime (voir bibliographie) utilise le terme de « mini-récit » pour désigner ces brèves relations d'événements et d'actions caractéristiques de l'écriture diaristique.

<sup>30</sup> Voir *J1*, p. 57-62 (la visite au musée); *J1*, p. 76-80 (le concert à Colon); *J1*, p. 367-387 (le séjour à *Mar del Plata*); *J1*, p. 389-403 (le séjour à *La Cabaña*); et *J2*, p. 67-84 (le compte rendu détaillé et parodique d'une journée).

de brèves relations d'expériences campent une chronologie et un espace diégétique (un chronotope) : elles reproduisent – esquissent – certains faits et gestes du Gombrowicz penseur-commentateur dans un contexte particulier. Reliés entre eux, ces moments narratifs composent un récit éclaté et diffus. Il ne saurait être question d'unité, d'une structure clairement définie, car la liaison structurelle entre ces bribes narratives est parfois très faible. Au fond, ce qui les tient ensemble, en plus d'un rapport de contiguïté relative, c'est le fait qu'elles se rapportent à une même situation spatio-temporelle ou à une même expérience (une visite au musée, un concert). Qu'elles soient isolées ou regroupées, plusieurs bribes narratives du *Journal* constituent des rouages structurels dont la fonction est, bien souvent, de situer la parole – le corps – du diariste dans le temps et l'espace.

Entre les bribes et les séquences narratives, on retrouve dans le *Journal* de brefs récits – des micro-récits – dont la dimension varie d'un paragraphe à trois pages. Ce spectre de grandeur, dont la limite peut paraître *a priori* arbitraire, mais qu'un repérage minutieux justifie, a une valeur purement descriptive : il ne souscrit d'aucune façon à des paramètres théoriques, par exemple à une définition de la brièveté ou du micro-récit, il indique seulement une constante formelle partagée par la quasi-totalité des récits<sup>31</sup> du *Journal*. De genres très variés, ces brèves relations sont le plus souvent de facture anecdotique, c'est-à-dire que la narration se concentre sur une expérience ponctuelle ou sur un événement en particulier pour en offrir une représentation plus ou moins détaillée. À l'inverse, les micro-récits relèvent parfois du compte rendu et se donnent à lire comme des relevés synthétiques d'une série d'expériences et d'événements s'étendant sur une journée ou une plus longue période de temps. Contrairement aux bribes narratives, les micro-récits se présentent comme des unités textuelles organisées et autonomes, mais, de la même manière que ces dernières, ils sont généralement intégrés à la trame réflexive-argumentative. Ainsi, ce que nous avons dit au sujet de la *dispositio* des bribes narratives s'applique également aux micro-récits. Toutefois, certains micro-récits, ceux qui correspondent à des fragments complets délimités dans le texte par un astérisque ou par une indication temporelle, sont clos sur eux-mêmes. Au premier abord, ils peuvent sembler s'inscrire en retrait du mouvement réflexif-argumentatif qui les borde. Cependant

---

<sup>31</sup> Seulement trois récits du *Journal*, en marge des séquences narratives identifiées (dont la plus courte totalise huit pages), excèdent les trois pages : le récit de l'agonie du lévrier de Dus (6 pages; *J1*, p. 531-537), le récit de la soirée à la Société des écrivains (5 pages; *J2*, p. 145-150) et le récit sur Jean-Paul Sartre (4 pages et demie; *J2*, p. 268-272).



une lecture attentive des fragments attenants révèle des interactions subtiles, basées non pas sur une relation de contiguïté et d'imbrication textuelle, mais sur une continuité, une correspondance d'ordre thématique<sup>32</sup>. Autrement dit, certains micro-récits en apparence isolés et étrangers aux propos du commentateur-penseur, interagissent avec ceux-ci au niveau du contenu, des thèmes ou des idées développés. Si une telle dynamique est décelable dans un grand nombre de cas, il faut bien avouer par ailleurs qu'une poignée des micro-récits du *Journal* n'entretiennent aucun lien de cette sorte avec le mouvement réflexif-argumentatif de l'ensemble. Ils se trouvent isolés tant au niveau textuel que thématique, et pour au moins deux de ces micro-récits, cet isolement est lié au fait qu'ils furent ajoutés, au moment de la première publication en volume (1957), aux fragments déjà existants<sup>33</sup>. Poussé par son souci de composition, Gombrowicz intègre ces brèves relations anecdotiques, exprimant toutes deux la banalité du quotidien, pour donner, dirait-on, *un air* de journal à son projet littéraire. Une chose est sûre, ces doses de quotidienneté, injectées après-coup, ont pour effet de renforcer l'atmosphère diaristique de l'ensemble. À l'opposé des micro-récits insulaires, dénués de correspondance thématique manifeste, d'autres sont regroupés et forment de véritables archipels narratifs. Telle est la structure, par exemple, des séquences jumelles, *La campagne au jour le jour* (JI, p. 231-237) et *Le Rio Parana au jour le jour* (JI, p. 428-437), toutes deux composées d'une succession de brefs récits, chacun correspondant à une entrée journalière, à un fragment d'écriture recouvrant un segment ou l'entièreté d'une journée.

Outre ces deux séquences narratives, annoncées par un sous-titre et démarquées du corps du texte par l'usage de l'italique, on compte dans le *Journal* onze autres passages où l'élément narratif, sans être exclusif, est prédominant. Sur les treize séquences identifiées<sup>34</sup>, sept prennent place dans la production diaristique des années 1961 à 1964, alors que les autres sont dispersées dans le segment d'écriture couvrant la période de 1953 à 1958. Qu'elles se présentent comme un ensemble composé de micro-récits et/ou de longs récits, ou comme des récits continus tenant d'un bloc, ces séquences narratives

<sup>32</sup> Nous développons cette notion un peu plus loin, voir « Unité thématique » p. 33-39.

<sup>33</sup> Malgorzata Smoraga, qui a consulté les manuscrits du *Journal*, nous apprend qu'au moment de la préparation du premier volume de cette œuvre (en 1956), Gombrowicz a fait « douze ajouts », dont six qui « représentent une sorte de composante poétique ». Nous disons « au moins », car dans son étude, Smorag en identifie, en les citant, seulement trois. Voir, Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 81-83.

<sup>34</sup> Afin d'alléger notre texte et pour que le lecteur puisse s'y retrouver plus facilement, nous avons annexé une liste des séquences narratives du *Journal*, chacune identifiée par un sigle (sn) suivi d'un chiffre, voir p. 113.

se distinguent tant par leur ampleur que par leur unité générique et thématique. La plus courte totalise huit pages (sn2), tandis que la plus longue s'étend sur quelques soixante-neuf pages (sn13) et intègre la vaste structure narrative que forme le *Journal Paris-Berlin*<sup>35</sup>. Publié en volume pour la première fois en traduction allemande (chez Neské), ce « journal » des années 1963-1964, que nous retrouvons inséré dans le deuxième tome dans l'édition Folio de Gallimard, est principalement narratif. Il est *fabriqué* d'un ensemble de récits rétrospectifs, écrits avec plusieurs mois de décalage par rapport aux événements relatés, et de « notes » de voyage (§ XVIII-XIX), que Gombrowicz présente comme telles (J2, p. 331) et qui offrent les apparences d'une écriture contemporaine des expériences narrées (la narration est faite au présent, sans la doublure narrative qui caractérise le récit rétrospectif). Retravaillé jusqu'en 1965 (l'année de sa parution), ce faux journal est une longue narration hybride, un croisement entre une écriture rétrospective et une écriture *prétendument* diaristique, revêtant l'aspect d'une saisie sur le vif, d'une captation immédiate d'impressions diverses. Cette structure narrative complexe, faite de sauts chronologiques et énonciatifs, comporte trois segments distincts : le récit du départ d'Argentine, de la traversée océanique et de l'arrivée en Europe (§ XVII-XVIII), le récit du séjour parisien (§ XIX-XX) et celui du séjour berlinois (§ XXI-XXIV). Rappelons que les chapitres, indiqués en chiffres romains, reproduisent la division originale du *Journal* : chacun représente une collaboration mensuelle du diariste avec la revue *Kultura*. Tout comme les séquences du *Journal Paris-Berlin*, trois autres séquences (sn6, 8 et 9) possèdent cette caractéristique formelle de recouvrir entièrement un ou des chapitre(s). Mais si ces six séquences sont délimitées dans le texte et forment des unités étanches et autonomes, les autres s'insèrent au fil du mouvement réflexif-argumentatif sans présenter d'indications liminaires ou de signes distinctifs.

Hormis les séquences « au jour le jour » (sn2 et sn4), désignées par un sous-titre et mises en relief typographiquement, seul le récit des premières années de Gombrowicz en Argentine est annoncé et clairement identifié. Dans ce cas précis, c'est la voix du commentateur-penseur qui introduit la narration : « Je me rends compte que vous n'êtes pas encore initiés à ce chapitre de ma biographie et je crois que vous serez contents d'en entendre le récit » (J1, p. 281). Au niveau générique maintenant, une caractéristique s'impose comme une constante, à savoir que des treize séquences narratives repérées,

<sup>35</sup> Nous traitons du *Journal Paris-Berlin* au deuxième chapitre, voir « Récits rétrospectifs », p. 73-75.

neuf prennent la forme de récits de voyage<sup>36</sup>. Qu'elles soient des relations de traversées maritimes ou de périple terrestres, de déambulation urbaine ou de promenades plus bucoliques, ou encore des récits de rencontres et de découvertes, ces séquences narratives coïncident toutes avec un séjour à l'étranger, c'est-à-dire hors des murs du lieu familier du diariste, Buenos Aires. Enfin, même si l'élément narratif prédomine dans chacune des séquences que nous avons circonscrites, elles n'échappent pas, à l'instar des micro-récits, à l'hybridité générique. Nous retrouvons en leur sein diverses formes d'énonciation propres au discours. Bien qu'elles ralentissent ou fassent dévier le récit, de telles ingérences discursives ne constituent pas pour autant des arrêts dans la narration, mais tout juste le contraire : elles sont des espaces énonciatifs où le narrateur-protagoniste exprime ses doutes et ses réflexions. On peut qualifier ces passages discursifs, insérés dans un cadre diégétique, de *commentaires narratifs*. Ces derniers introduisent un point de vue interprétatif et par conséquent une certaine distance (un recul) par rapport à ce qui est raconté. Dans le *Journal*, ce type de commentaires est autant le fait d'une distance critique (autocritique) que d'une distance temporelle, car ils sont liés à la nature rétrospective de la narration et dénotent la position intercalée qu'adopte Gombrowicz en tant que narrateur. L'hybridité, la conjonction du discours et du récit, ne donne pas seulement à lire une dynamique textuelle (énonciative), mais aussi une configuration inédite du temps, dans laquelle le révolu se double d'un présent qui lui est entièrement dévolu. Au fond, le commentaire, puisqu'il est toujours orienté vers ce qui le précède (vers le déjà écrit, le déjà relaté), révèle ce que tend à occulter le récit, à savoir le temps de la narration, celui de l'acte d'écriture.

---

<sup>36</sup> Seules les séquences narratives 1, 3, 7 et 10 sont de facture différente. Le récit de l'impossible fuite devant la Douleur (sn7) relate bien une expédition, à pied et en train, hors de Buenos Aires, mais on peut difficilement le qualifier de « récit de voyage ». Dans ce récit, on assiste précisément à l'échec de l'éloignement, la Douleur abolit la distance entre *là-bas* (un hôpital de Buenos Aires où souffre une petite fille) et *ici* (là où est Gombrowicz); et s'il y a une expérience de l'étranger, celle-ci ne se fait pas en relation avec les lieux, mais dans un rapport empathique avec la douleur, « l'animalité souffrante », de l'autre.

### *Hybridité généralisée*

L'hybridité générique du *Journal* de Gombrowicz que nous avons soulignée à maintes reprises est à considérer avant tout comme une caractéristique formelle du genre diaristique. C'est le propre du « journal personnel »<sup>37</sup> d'être discontinu et bigarré, d'être « apte à recueillir les discours les plus hétérogènes »<sup>38</sup> et de les intégrer à une même structure. Par définition, un journal, qu'il découle d'une pratique scripturale journalière (au jour le jour) ou d'une écriture davantage rétrospective, est polymorphe : sa forme, c'est précisément de ne pas en posséder une, mais de présenter un amalgame de plusieurs. Bien sûr, au niveau structurel, la présence d'une trame chronologique – existentielle –, ponctuée par des repères temporels variables (jour, mois, année), s'avère indispensable pour qu'on puisse parler de journal, c'est la composante minimale et distinctive de ce genre littéraire. Mais au niveau du mode d'énonciation, le diariste n'est limité par aucun code ou règle de composition : il peut s'exprimer comme bon lui semble, selon son humeur et ses intentions du moment. Cette « absence de lois esthétiques fixées à l'avance par quelque art poétique perme[t] un jeu plus libre des mécanismes de l'écriture », si bien que « le journal peut s'ouvrir sur n'importe quoi »<sup>39</sup>. Chaque journal personnel revêt une forme singulière (même si, dans bien des cas, l'écrivain qui entreprend son journal s'inspire d'autres journaux, comme Gombrowicz qui trouve sa voie diaristique en lisant le *Journal* de Gide), chacun reproduit un double mouvement unique, à la fois une évolution d'un sujet dans le temps et une expérience/une expérimentation de soi au fil de l'écriture. L'hybridité formelle du journal est *intimement* liée à la versatilité/variabilité du diariste, à ses multiples variations au fil du temps et de l'écriture. Elle décrit et désigne avant tout, il nous semble, une dynamique (un procès), celle de *la forme en mouvement, de l'écriture dans son déploiement*. Sous cet angle, le caractère polymorphe et hétérogène du journal tient davantage de la métamorphose que du métissage proprement dit, la première désignant un processus de transformation tandis que le second renvoie à un procédé de composition, d'imbrication textuelle. Ici, tout dépend du point de vue que l'on adopte, car au niveau de la forme globale de l'œuvre, l'hybridité est à comprendre en tant que

<sup>37</sup> L'expression est de Michel Braud. À notre tour nous la préférons à celle de « journal intime », puisqu'elle englobe les journaux littéraires (d'écrivains) et évite le malentendu possible entre la notion de l'intime et celle du privé.

<sup>38</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 194. Au sujet de l'hétérogénéité du *Journal*, Gombrowicz écrit : « je fourre dans ce sac milles choses disparates » (*J1*, p. 325).

<sup>39</sup> Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 7 et p. 187.

résultat, comme l'alliage de fragments hétéroclites fondus en un même ensemble textuel, type d'organisation qu'exprime bien la figure de la mosaïque. De plus, l'hybridité des journaux personnels déborde le simple registre des modes/genres énonciatifs et s'étend aux registres stylistique et thématique : elle renvoie non seulement à une hétérogénéité générique, mais aussi à une diversité de tons (lyrique, affirmatif, impératif, etc.) et à la pluralité complexe des objets, ou plutôt des matières premières *traitées* par l'écriture (émotions, expériences, événements, pensées, etc.). L'hybridité généralisée du *Journal* de Gombrowicz (et de tout journal personnel) tient largement à ce dernier aspect, car le diariste ne saurait exprimer de la même façon et sur un même ton un sentiment viscéral et une opinion littéraire. Évidemment, un récit peut toujours développer une idée philosophique et inversement, une argumentation peut rendre compte d'un conflit personnel. Et dans les faits, c'est-à-dire dans le texte, c'est bien cela qui se produit, une même pensée ou une même expérience est *reprise* sous différents modes d'énonciation, soit discursif, soit narratif.

Plus qu'une dynamique textuelle (de l'enchâssement, de l'imbrication de genres divers), l'hybridité du *Journal* traduit une alternance des modes d'approches et de traitements d'un même objet (sensation, expérience, événement, etc.). Pour rendre cette observation plus concrète, prenons pour exemple la thématique de la douleur (ce thème est indexé en annexe, voir *J1*, p. 693). « Le problème de la douleur » (*J1*, p. 520) fait son entrée dans le *Journal* en 1958 et restera jusqu'à la fin au cœur des préoccupations de Gombrowicz. Avec les réflexions sur la Forme et le Nombre, celle sur la Douleur est plus qu'un sujet récurrent, c'est une des veines saillantes de l'*agôn* gombrowiczéen. Le thème de la douleur donne lieu à une réflexion au long cours qui emprunte diverses formes énonciatives et ses premiers développements (*J1*, p. 518-537) nous donnent d'emblée la mesure de cette richesse formelle. Introduite par une méditation sur la nature, sur l'aliénation de l'homme face à cette dernière, la réflexion sur la douleur (en l'occurrence, la douleur animale) débute véritablement par un récit anodin : « Aujourd'hui, j'ai fait le "chasseur de mouches"; je les ai tuées tout simplement avec une tapette » (*J1*, p. 522). Cette première proposition est suivie d'une brève description relatant de quelle manière Gombrowicz s'y prend pour assassiner ses compagnons de chambrée (rappelons au passage que ce dernier avait l'idée d'écrire, à la fin de sa vie, une pièce de théâtre dont le

protagoniste aurait été... une mouche!<sup>40</sup>). Ce micro-récit, auquel s'ajoute l'évocation d'un souvenir d'enfance (« ...à Maloszyce avec les gamins du village. On lacérait les grenouilles à coup de fouet », *Idem*), constitue le point de départ de la réflexion : il remplit une double fonction introductive, celle d'embrayeur et celle de *captatio benevolentiae*. Du mode narratif, lié à une approche intime et subjective de la douleur, Gombrowicz passe au mode discursif et étend son point de vue à celui de sa génération : le récit cède le pas à un traitement philosophique exposant, en trois points, le problème de la douleur, ou plus précisément « la peur de la souffrance » animale. Un peu plus loin, toujours sur le thème de la douleur animale, le récit de la mort du lévrier de Dus réalise un métissage parfait entre récit et discours, il intègre et fait coïncider la relation de l'agonie du chien (de l'événement) et l'exposé d'idées, en l'occurrence l'exposition de différentes réactions (interprétations) possibles à la douleur canine. La trame narrative (chronologique et événementielle) se confond ici avec un développement d'idées, et si nous ne sommes pas en présence d'une argumentation proprement dite, il est clair que ce récit revêt une fonction illustrative<sup>41</sup>. L'hybridité générique de ces deux passages, bien qu'elle s'opère différemment, dans l'un par alternance (juxtaposition) et dans l'autre par métissage (intégration), est à l'image de l'ensemble. En s'attardant sur les thèmes (le contenu), on comprend que cette forme mixte est davantage le fruit d'un mouvement interprétatif que le résultat d'un simple enchaînement de fragments hétérogènes d'écriture. Dans le *Journal*, l'hybridité générique, en plus d'être liée à une exigence de composition (esthétique pour ainsi dire : on se souviendra des propos que Gombrowicz adressa à Giedroyc), fait apparaître un spectre d'interprétations, composés de reprises et de variations autour d'un même sujet, qui exploite différentes formes énonciatives. Autrement dit, derrière l'hétérogénéité et la pluralité des formes en présence, il y a un jeu conscient avec ses dernières et, comme nous le verrons, les fonctions du récit se révèlent précisément dans cette alternance, pensée à la fois comme dynamique textuelle et interprétative, mouvement d'un sujet (de la pensée) au fil de l'écriture.

<sup>40</sup> L'anecdote se trouve dans le témoignage de Rita Gombrowicz qui rapporte les propos de l'écrivain : « Je veux explorer des choses vitales pour l'avenir. Je voudrais que ce soit un genre nouveau très court. Un roman, c'est trop long. Le théâtre, c'est la technique. Il me manque une corde musicale dans mon œuvre. Je voudrais assumer la forme comme Beethoven l'a fait dans le quatorzième quatuor, o. 131, si simple en apparence mais si difficile. Je voudrais que le thème en soit la confrontation de l'homme avec la douleur. Il n'y aurait que deux personnages, un homme et une mouche qui souffre. » (R. Gombrowicz, *Gombrowicz en Europe, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, p. 321).

<sup>41</sup> Voir plus loin « De l'argumentatif au narratif », p. 79-86.

### *Unité thématique*

En tant que lecteur nous passionnant pour les journaux d'écrivains, le *Journal* de Gombrowicz ne cesse de nous étonner par sa grande unité thématique, par la cohérence des idées et des motifs traités au fil des années. Fruit d'un travail minutieux sur la forme, où l'exigence de composition va de pair avec le souci du lecteur, cette œuvre sciemment organisée a quelque chose d'organique : elle se présente comme le développement (déploiement) d'une pensée d'une rare cohésion. À juste titre, Jean-Pierre Salgas a qualifié le *Journal* de « roman d'idées »<sup>42</sup>, car même s'il donne à lire une autobiographie en mouvement, il tient davantage du « récit » de pensées. Un récit, mais aussi un dialogue, qui privilégie l'Art (littérature, peinture, musique) plutôt que la politique, le travail de pensée (analyse, critique, réflexion) plutôt que la simple relation d'événements. Contrairement à certains journaux (ceux de Bobkowski et de Klemperer par exemple) axés sur l'événementiel, sur l'actualité mondaine – l'histoire en cours – ou sur l'activité personnelle – faits et gestes du quotidien –, celui de Gombrowicz ne verse qu'occasionnellement dans le registre du témoignage. Au long de toutes ces pages écrites en Argentine, qu'apprenons-nous au sujet de l'actualité politique et sociale de ce pays? Force est d'avouer... presque rien, si ce n'est que le service militaire (*la colimba*) est obligatoire, que Perón fut renversé, que le général Arambu démissionna et qu'Arturo Frondizi devint président en 1958 (ce sont de simples mentions)... Et sur les conditions de vie du diariste, sur sa manière de vivre et sur ses occupations quotidiennes, qu'apprenons-nous? Des détails, quelques comptes rendus et anecdotes ici et là. En fait, seuls les récits de voyage se font plus prolixes en matière de *vécu* et constituent d'exceptionnels témoignages d'expériences et de rencontres diverses. Mais en présentant les choses ainsi, on risque fort de réduire une posture autrement plus complexe. Si le Monde dans son actualité ne trouve pas en Gombrowicz un témoin bavard, il y trouve un analyste et un penseur d'une rare acuité, et si le *Journal* nous informe peu sur les événements mondains, il nous met en présence d'une *vision du monde* qui révèle une grande curiosité pour les idées et les problèmes de l'époque. Évidemment, on pourrait expliquer cette posture de Gombrowicz face à l'actualité socio-politique de l'Argentine par le fait qu'il s'adresse à un lectorat polonais vivant à l'étranger et en faisant valoir sa condition d'exilé. (Rappelons qu'il a quand même vécu près de 24 ans dans ce pays qui

---

<sup>42</sup> Jean-Pierre Salgas, *op. cit.*, p. 161.



connut plusieurs coups d'État militaires et la dictature). Mais une telle explication est loin de nous satisfaire, ne serait-ce que parce que Gombrowicz adopte la même posture en France et en Allemagne (à Berlin). À notre avis, cette posture n'a rien de circonstanciel, c'est une décision dûment assumée dès le départ et qui traduit le désir de souveraineté de Gombrowicz. Ce dernier rejette le rôle de témoin, refuse d'accorder une place et une importance aux événements mondains (du monde), à cette matière extérieure, indépendante de *sa création*. Son refus de s'effacer devant le Monde, de prêter sa plume à l'actualité et de se laisser envahir par ses flots, indique moins un désintérêt réel qu'une volonté de s'en tenir à son sujet (lui-même) : « C'est pourtant clair : ne jamais écrire "sur Berlin" ou "sur Paris", uniquement sur moi... *Je ne permettrai pas que mon texte s'éloigne de son sujet* » (J2, p. 391. Nous soulignons), « Au lieu de devenir ici [Berlin] un observateur vigilant, je préfère raconter mes rêves » (J2, p. 412). Il ne s'agit pas de solipsisme ou d'égoïsme forcené, mais d'un combat, d'un travail de résistance et de création, mené pour préserver une individualité, voire pour atteindre une certaine originalité<sup>43</sup>. À opposer « autobiographie » à « récit de pensées », comme nous l'avons fait, on établit une séparation là où l'écriture gombrowiczienne réalise une jonction. Chez Gombrowicz, il importe de comprendre le « pensé » comme un « vécu », non seulement parce qu'au même titre qu'une péripétie du quotidien une pensée a une valeur biographique (après tout n'est-ce pas une expérience?), mais aussi parce que le pensé se trouve incarné (dans une voix et un corps) et ancré dans un contexte de vie particulier. Les dénominations de « roman d'idées » ou de « récit de pensées » décrivent bien le *Journal*, à condition de ne jamais perdre de vue ce lien organique qui unit les productions de l'esprit (de l'intellect) et les conditions existentielles du diariste; c'est le même lien que nous retrouvons entre la vie et l'œuvre, et sur lequel Gombrowicz insiste à maintes reprises dans son journal, mais aussi dans *Testament* et *Souvenirs de Pologne*.

Pour ressaisir les nuances apportées plus haut, disons que le *Journal* se présente dans ses grandes lignes comme une *autobiographie en pensées/en idées* d'une unité thématique exceptionnelle. Cette unité ne se réalise pas au détriment de la variété des

<sup>43</sup> Chez Gombrowicz, l'originalité n'est pas pensée en terme d'essence, comme quelque chose propre à l'origine et à l'unicité d'un sujet, c'est plutôt un *désir de différence*. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au récit métaphysique de Mar del Plata (J1, p.263-266), où le désir d'originalité est réitéré à l'instar d'une accablante injonction : « Mais moi, je dois être original! ». Tout ce passage est marqué par une profonde déceptivité qui est liée à un constat d'impossibilité : la singularité (et la solitude) est impossible pour un sujet pris dans et traversé par l'interhumain, le collectif.



sujets traités. Au contraire, un simple coup d'œil à l'index thématique placé à la fin de chaque volume de l'édition Folio de Gallimard nous donne un aperçu de la diversité des thèmes abordés par Gombrowicz. La cohésion entre les différents thèmes (indexés ou non) récurrents du *Journal* vient du fait qu'ils se trouvent subsumés sous un même super-thème, celui de la Forme. Ce dernier, que nous avons déjà qualifié de ligne directrice, est sans aucun doute l'idée maîtresse qui régit la vision du monde gombrowiczéenne. À partir de la problématique de la Forme se déploie tout un réseau – une arborescence – de thèmes et de motifs : l'arbre généalogique de l'interhumain et de la métaphysique gombrowiczéenne. Reprenons le « problème de la douleur » afin de rendre plus explicite ce développement organique de la pensée chez Gombrowicz. La douleur ou la souffrance animale (en fait il s'agit d'une tautologie, puisque la douleur, c'est toujours l'animalité souffrante, en tant que manifestation de l'*Inhumain*) découle d'une réflexion sur l'animal et plus globalement sur la nature. Or, c'est la « tendance à "renouer avec l'inférieur" », à « relier la maturité à l'immaturité » qui pousse Gombrowicz « vers cet en-bas, vers cette confrontation avec le cheval, le scarabée, la plante » (*J1*, p. 520). Les ferdydurkistes aussi bien que les lecteurs du *Journal* savent que la volonté de réconcilier l'Inférieur et le Supérieur (l'Immaturité et la Maturité, le Cadet et l'Aîné) est un des développements principaux de la problématique de la Forme. Il faudrait multiplier les exemples, mais l'espace nous manque pour montrer à quel point qu'il ne s'agit pas de recoupements superficiels, mais de relations profondes et logiques qui disposent ces différentes problématiques en un même *corpus* de pensées.

Si nous insistons tant sur l'unité thématique du *Journal*, c'est qu'elle est indissociable de la dynamique textuelle qui articule la part réflexive-argumentative à la part narrative. Au-delà du découpage fragmentaire du texte, au-delà de sa ponctuation, le développement thématique assure une continuité, en filigrane ou cousue de fil blanc, entre certains fragments qui, sur le plan énonciatif et purement formel, diffèrent et se trouvent isolés. Parfois, la correspondance thématique est évidente, c'est le cas des micro-récits qui intègrent un segment d'écriture dominé par un thème (une idée, un motif) précis. En lisant le récit de l'agonie du lévrier (*J1*, p. 531-537) ou celui du sauvetage des scarabées (*J1*, 540-543), nous sentons bien que ces deux moments narratifs épousent un même mouvement de pensée, qu'ils constituent des *variantes narratives* aux conceptions plus théoriques (sur la douleur) exposées par le Gombrowicz-penseur. Dans ce segment (*J1*, p. 518-537), la problématique de la douleur agit comme fil conducteur, elle tisse des

liens serrés entre les fragments discursifs et les micro-récits. Nous retrouvons au chapitre XI, qui inaugure l'année 1961 (*J2*, p. 157-187), le même type d'organisation textuelle composée de commentaires critiques, d'opinions (émises sous un mode assertif) et de micro-récits. L'unité de ce segment se réalise autour d'une thématique dominante, à savoir l'antagonisme entre la science et l'art. La réflexion sur la Science (*versus* l'Art) débute par des impressions de lecture (Gombrowicz vient de lire *Panorama des idées contemporaines* de Gaëtan Picon) et cède rapidement le pas à une réflexion plus globale sur le rôle et la place occupés par la Science à l'époque contemporaine. Cette confrontation entre la Science et l'Art donne lieu à une série d'observations et de critiques entremêlées de prédictions et d'invitations au combat, d'appel aux armes à l'endroit des artistes : « Quand passerons-nous à l'offensive? Allons-nous enfin, nous les artistes, attaquer l'homme de science... » (*J2*, p. 165); « Je vous le répète, artistes, très sérieusement cette fois, il faut frapper » (*J2*, p. 175). À ces multiples développements empruntant la voie discursive se greffent trois micro-récits rapportant, relatant des échanges (rencontres et dialogues) avec différents interlocuteurs (dont un sociologue et un livreur). Si le premier s'apparente davantage à des bribes narratives servant à donner un ancrage spatio-temporel aux propos de Gombrowicz, les deux autres *réalisent*, *actualisent* le désir d'attaquer la Science. Dans le micro-récit avec le sociologue, précédé et suivi d'entrées aussi drolatiques qu'expressives (« Un coup dans le ventre! Et pan dans les gencives », « Un coup dans la tronche », *J2*, p. 174-175), Gombrowicz passe à l'action : il met pour ainsi dire sa théorie en pratique, en « flaqu[ant] un coup de pied dans la cheville » (*J2*, p. 175) du sociologue... incarnant à son corps défendant la Science, donc l'ennemi. Évidemment le caractère fictif (imaginaire) de cette anecdote nous paraît indiscutable (encore que...). Dans le bref récit avec le livreur, l'expression « piquer au vif une ou deux fois » (*J2*, p. 176) laisse place tant au sens figuré que littéral (on se rappellera, pour le plaisir de l'imagination, les fameux Éperons de *Trans-Atlantique*). Nous discuterons de la nature du coup de pied à l'endroit du sociologue au prochain chapitre de notre étude. Pour l'instant, disons que la présence de l'antagonisme entre Art et Science déploie un espace d'échanges et de transactions entre la part réflexive-argumentative et la part narrative : elle révèle un jeu de correspondances qui dépasse la simple parenté thématique, car ici le récit ne fait pas que reprendre la thématique amenée par la trame discursive, il lui *répond et la complète* en introduisant une autre scène (que celle du discours, de l'écriture), à savoir le décor du quotidien – la réalité d'une discussion de café –, et en faisant intervenir d'autres acteurs (que la pensée), à savoir le

corps du diariste et de son adversaire. À l'instar de l'hybridité générique, la correspondance thématique (les deux étant inextricablement liées) fait apparaître une dynamique énonciative dans laquelle l'alternance entre discours et récit traduit un jeu interprétatif. Dans les segments du *Journal* donnés en exemple, le mode narratif prend le relais du discours, Gombrowicz l'exploite comme un autre moyen de *mettre en scène* ses idées et ses désirs, comme une autre manière de les *interpréter* (dans tous les sens du terme).

Cependant, le dialogue, sur le plan thématique, entre la part réflexive-argumentative et la part narrative n'est pas toujours aussi évident à saisir, même pour un lecteur initié à l'univers gombrowiczéen. Dans certains cas, la correspondance thématique est davantage une question de réception que le fait d'une logique textuelle qui se *donne à lire* : elle nécessite un effort d'interprétation du lecteur. Cela dit, ce type de correspondances, qui se profilent furtivement, ne tient pas pour autant qu'au lecteur, car c'est avant tout l'organisation textuelle (l'enchaînement des fragments) qui les suggère, les sous-entend. Ici, il est bon de se rappeler que la *dispositio* de l'ensemble des fragments ne doit rien au hasard (à l'aléatoire) et que le *Journal*, tel qu'il se présente en volume, est une œuvre littéraire maintes fois remaniée et un instrument stratégique élaboré. Pour illustrer ce type de dialogue en creux, prenons deux micro-récits isolés sur le plan textuel et *apparemment* dénués de liens thématiques contextuels. Le premier prend la forme d'un relevé d'actions anodines :

Je suis allé chez *Ostende*, boutique à la mode, et m'y suis payé une paire de souliers jaunes qui se sont révélés trop étroits. Je suis revenu dans ce magasin pour y échanger ma paire contre une paire de souliers exactement de la même taille et de la même façon, paire en tout point identique, qui s'est révélée aussi étroite que la précédente.

Il m'arrive de m'étonner moi-même. (*JJ*, p. 126).

Cette anecdote, par sa trivialité ludique et la banalité de son propos, ne semble pas à première vue prolonger la thématique du fragment précédent, ni introduire celle du suivant. Pourtant, à relire le fragment argumentatif qui la précède, la « charge contre le culte de la poésie, contre la soumission des poètes à des formes qui étouffent la vie »<sup>44</sup>, on

<sup>44</sup> Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux ». In *Witold Gombrowicz, entre l'Europe et l'Amérique* (collectif dirigé par Marek Tomaszewski), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 53.

y décèle non pas une correspondance directe, mais plutôt une résonance métaphorique. Tout se passe *comme si* le récit se faisait la métaphore (au sens de « substitution analogique », mais aussi au sens de *metaphorai*, i.e. de transport, de véhicule) d'un aveu tacite « ou de mise en garde qui équivaldrait à dire : Cher lecteur, je t'invite à combattre les formes consacrées, soit, mais n'oublie pas ne change pas de forme qui veut et que moi, Gombrowicz, il m'arrive, croyant changer de souliers [...], de retomber dans les mêmes »<sup>45</sup>. Semblable à l'anecdote des souliers jaunes, le second micro-récit que nous avons retenu se fait passer comme l'aveu (« J'ai longtemps hésité avant de vous le révéler », *Jl*, p. 326) d'un acte vulgaire, d'un délit entaché de honte et de plaisir :

Il y aura à peu près un an, il m'est arrivé ceci : en passant sur le Callao, je suis entré dans les lavabos d'un grand café. Les murs étaient couverts de dessins et d'inscriptions diverses. Mais jamais le désir dément d'écrire ne se serait incrusté en moi tel un dard venimeux si je n'avais eu, par hasard, dans ma poche un bout de crayon. [...] Je sors mon bout de crayon, je l'humecte de salive. Et très haut, pour qu'il soit difficile de l'effacer, j'inscris en espagnol, oh, quelque chose de vulgaire, dans le genre : "Mes chers messieurs-dames! Veuillez faire gaffe..." (*Jl*, p.326).

Le caractère rétrospectif de cette anecdote trahit une certaine intentionnalité de la part de Gombrowicz (pourquoi avoue-t-il son forfait maintenant, à cet endroit précis?) et nous incite à relire attentivement le fragment précédent. Dans ce dernier, on y lit quelques commentaires et recommandations qu'une lectrice (canadienne!) du *Journal* adresse à son auteur : « C'est écrivain que vous êtes : en conséquence, veuillez écrire, faire de la littérature... » (*Jl*, p. 322). Plus loin, Gombrowicz, sur un ton mi-amusé mi-exaspéré, ajoute « La dame, par exemple, s'indigne dans sa lettre de me voir livrer au public le menu de mon dîner et l'achat d'une paire de souliers » (*Jl*, p. 323)... jaunes, on l'aura deviné! À cela, il réplique que la littérature doit pouvoir proclamer « l'existence du potage privé » et « de la paire d'escarpins », que « la littérature doit pouvoir tout couvrir et embrasser » (*Jl*, p. 324). Puis, Gombrowicz se fait un devoir de définir ce qu'est un journal intime et conclut son exposé par ces mots : « en attendant, bien des pages de ce *Journal* vous paraîtront franchement inutiles, plus encore, vous serez étonnés que ce genre de choses puisse s'imprimer » (*Jl*, p.325). À la lumière de ces propos, on comprend à quel point l'anecdote du graffiti correspond avec l'entrée précédente, à quel point sa *dispositio* est calculée! À la fois pied de nez à l'endroit de la « dame » et *suite logique*, en tant qu'application des principes de composition énoncés plus haut, elle met en relief, en

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

plus d'une correspondance thématique, une dynamique énonciative/textuelle complexe et un jeu interlocutoire, qui revêt la forme (si gombrowiczéenne!) d'une provocation.

*Dispositio : plan et mouvement*

Lorsque Gombrowicz insiste auprès de son éditeur pour que ses « narrations artistiques » (C, p. 103) soient publiées, il le fait dans une perspective d'ensemble, avec le désir de procurer à son lecteur des moments de détente et de plaisir, ainsi qu'un architecte, qui a un plan derrière la tête, soucieux d'aménager des aires de divertissement dans la structure qu'il projette, ou plutôt qu'il est en train de réaliser. Pour notre plaisir, cet impératif esthétique a trouvé place dans le *Journal*, sans pour autant devenir une règle systématique de composition, sans pour autant produire un strict équilibre entre la part narrative et la part réflexive-argumentative. D'un point de vue statique, c'est-à-dire à considérer la totalité des fragments dans leur agencement, il est impossible de détecter un quelconque ordre de proportion et de répartition. Nous l'avons déjà souligné : les récits y sont minoritaires et sont disséminés d'une manière qui, globalement, ne répond pas à une règle compositionnelle que Gombrowicz se serait fixé d'avance et une fois pour toutes. D'un point de vue statique, le rapport de place et de proportion entre l'élément narratif et l'élément discursif est un rapport de déséquilibre. Mais ce point de vue doit être complété par un second, car à regarder le texte de haut, en le considérant dans sa structure totale, on risque de perdre de vue (justement) ce qui l'habite et l'anime : son mouvement. Tout disproportionnel qu'il soit, le rapport entre la part narrative et la part réflexive-argumentative est riche en transactions et en interactions. D'un point de vue dynamique et plus local, c'est-à-dire au niveau de passages précis où alternent et s'entrecroisent récit et discours, la *dispositio* se révèle être un art concerté et significatif, faisant apparaître une logique non plus liée à un ordre de composition, mais au sujet lui-même. Les exemples de correspondances thématiques exposés plus haut disent assez clairement que l'alternance (et donc l'hybridité) générique, le choix d'emprunter la voie narrative ou la voie discursive, ne sont pas motivés par une règle formelle (celle de l'équilibre, par exemple), mais qu'ils se confondent avec un mouvement interprétatif, faisant place tant à la complexité de l'auteur (de sa personnalité, de ses opinions, etc.) qu'à une panoplie de jeux (stratégies) interlocutoires. Nous pouvons d'ores et déjà tirer une première conclusion en combinant ces deux points de vue (le statique et le dynamique) au sujet des

fonctions du récit dans le *Journal*. En tenant compte des interactions – de la variation énonciative sur un même thème ou de la correspondance thématique – existant entre la part narrative et la part réflexive-argumentative de l'ensemble, il est clair que les « narrations artistiques » dépassent la simple visée esthétique, avancée et défendue par Gombrowicz auprès de Giedroyc. Si les récits participent à l'hétérogénéité générique, pensée comme une caractéristique essentielle de l'écriture diaristique, et s'ils viennent « agrémenter » le discours du diariste, une attention portée au jeu d'interactions discursives-narratives fait apparaître une série de motifs et de réalisations se situant au-delà d'un ordre formel.

## CHAPITRE 2

### LA TYPOLOGIE DES RÉCITS

#### *Un pacte incertain*

C'est moi – le premier et sans doute le seul  
de mes problèmes : le seul, l'unique de tous mes  
héros auquel véritablement je tiens. (J1, p. 250).

Mais serais-tu plus avancée, bourrique, de savoir si je  
suis "franc" ou "menteur"? Cela n'a rien à voir avec  
la justesse des pensées que j'énonce. (J2, p. 186).

Nous avons jusqu'à présent brossé un portrait formel de la part narrative du *Journal*, en mettant l'accent sur la taille et la *dispositio* des récits qui la constituent. Nous avons vu que ces derniers, fondus dans le mouvement réflexif-argumentatif central et prédominant de l'oeuvre, interagissent d'une manière dynamique avec la part discursive, tant sur le plan de l'imbrication textuelle que sur le plan thématique. De leur profil générique, nous connaissons déjà un trait général, celui de l'hybridité. À l'image de la structure d'ensemble, de la mosaïque formée par la totalité des fragments, les récits, indépendamment de leur taille, sont hybrides : ils présentent un alliage d'éléments narratifs et discursifs. Sous cette caractéristique générale et commune se déploie une grande variété de récits de factures diverses et parfois très complexes. Dans son journal, Gombrowicz exploite différentes formes et registres du genre narratif. On y retrouve des récits du quotidien (anecdotes et comptes rendus), des récits de voyage, des récits rétrospectifs et récapitulatifs, des récits métaphysiques, mais aussi des récits fictionnels ou, si l'on préfère, des fictions littéraires. Comme la grande majorité des diaristes, si Gombrowicz privilégie une certaine forme de réalisme au niveau de la représentation (de la narration), c'est en quelque sorte un choix par défaut, conditionné par le genre même du journal. Cependant, ce réalisme se teinte parfois de fantastique, la représentation de la réalité se voit *pervertie, altérée* par le désir et l'angoisse (les affects) du narrateur et par sa perception même. Si bien que l'anecdote la plus triviale et la plus insignifiante revêt parfois une inquiétante étrangeté<sup>1</sup>, ce qui a pour *effet* (car le fantastique est avant tout un

---

<sup>1</sup> Le terme allemand de *unheimlich*, introduit par Freud, serait ici beaucoup plus approprié que l'expression d'« inquiétante étrangeté », puisqu'il évoque précisément le « familier », « ce qui fait

effet reposant sur une ambivalence interprétative) de semer la confusion chez le lecteur. La diversité générique des récits et l'épineuse question du fantastique gombrowiczéen semblent décourager d'avance toute tentative de typologisation. Sans doute découragent-elles toute classification qui se voudrait stricte et définitive, mais, cela étant dit, elles laissent place à une démarche analytique et interprétative plus souple, soucieuse de rendre compte des principaux types de récits en présence, sans prétention à l'exhaustivité. Il restera toujours une part d'indéterminé dans ces récits polymorphes et inclassables qui *résistent* à ce désir, légitime et rationnel, d'établir un ordre par délimitation et dénomination. L'important, et c'est là une importance d'ordre éthique, est de ne pas occulter cette part, car, comme nous le montrerons tout au long de ce chapitre, c'est dans l'ambivalence et l'ambiguïté que se révèlent les spécificités des récits du *Journal* et, plus globalement, la singularité de cette œuvre.

En guise d'introduction pour notre typologie des récits du *Journal*, ne pourrait-on pas dire qu'ils sont avant tout *autobiographiques*, étant donné qu'ils prennent place dans un journal personnel, genre littéraire qui appartient à la grande famille des écrits autobiographiques? Malgré les apparences, la réponse n'est ni évidente ni simple. Pour répondre à cette question, il nous faut d'abord préciser le statut autobiographique du journal personnel, puis interroger ce qui définit l'écriture autobiographique. Pour bien saisir la spécificité du journal en tant que genre, confrontons et examinons les deux définitions suivantes, la première se rapportant à l'autobiographie et la seconde, au journal. Autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>2</sup>; journal : « Évocation journalière ou intermittente d'événement extérieurs, d'actions ou de sentiments personnels et souvent intimes, donnés comme réels et présentant une trame de l'existence du diariste »<sup>3</sup>. À la lumière de ces définitions, deux différences majeures s'imposent à nous. D'abord, il y a une différence inhérente au mode/genre d'énonciation. Alors que Philippe Lejeune emploie le terme de

---

partie de la maison » (*heimlich/heimelich*). L'*unheimlich*, c'est l'étranger/l'étrangeté (au sein) du familial, d'où l'inquiétude. Il est intéressant de remarquer à la suite de Freud qu'en hébreu et en arabe « *unheimlich* coïncide avec le démonique » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 217). C'est bien dans cette filiation sémantique que s'inscrit le fantastique gombrowiczéen, quelque part entre l'inquiétante étrangeté et le démoniaque. Nous traitons de ce sujet plus loin, voir, p. 50-57.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, p. 14.

<sup>3</sup> Michel Braud, *op. cit.*, p. 9.



« récit », Michel Braud fait appel à l'expression plus subtile d'« évocation », nuance nécessaire si nous tenons compte de l'hybridité générique propre au journal. Une autobiographie raconte *une histoire*, celle d'« une vie individuelle », d'une « personnalité », tandis qu'un journal présente *une trame d'existence* tissée de formes et de matériaux hétéroclites. Puis, il y a la différence relative à la position énonciative. La véritable distinction entre ces deux genres tiendrait au caractère rétrospectif de la narration autobiographique. L'autobiographe serait une personne racontant sa *vie passée*, à partir d'un point de vue distancié<sup>4</sup> et en pratiquant tout un travail d'anamnèse, un travail de remémoration et de reconstitution de la mémoire. Cela suppose une *sélection*, donc une *hiérarchisation*. Cela traduit aussi l'idée d'un *parcours*, d'une *destinée*, donc d'une logique des événements aboutissant à tel ou tel point. Le diariste, lui, évoquerait différentes manifestations de son existence au jour le jour, dans l'immédiat de l'aujourd'hui, ou du moins dans une grande proximité avec les événements, expériences et actions dont il rend compte. Contrairement à l'autobiographe dont le but serait de reconstituer son passé, le diariste se contenterait de fixer sur le champ son vécu immédiat (son présent), pour ainsi se constituer une mémoire, pour laisser derrière lui des traces et des indices de son existence. Bien qu'il y ait un consensus autour de cette distinction<sup>5</sup>, nous maintenons une certaine réserve, d'où l'emploi de la forme conditionnelle. De toute évidence, il faut comprendre cette distinction théorique comme une règle générale exprimant une constante formelle observée dans un certain corpus (français) : elle est le fruit d'une conceptualisation, sans aucun doute sensée, mais qui tend à gommer certaines particularités d'une pratique, d'une forme d'écriture beaucoup plus complexe et plus instable. La narration rétrospective est monnaie courante dans les journaux personnels. Tantôt le diariste raconte des événements de son passé « lointain » (de son enfance, par exemple), tantôt il note dans son journal ses tribulations et ses expériences de la dernière semaine ou du dernier mois (on parlera alors d'« écriture différée »<sup>6</sup>), tantôt il fait le bilan

<sup>4</sup> Ce point de vue tient de l'idéal ou du fantasme, car « la parfaite rétrospective d'une existence à partir d'un point de vue ultime est une utopie : le temps d'écrire le livre, la vie continue, et le moment de la rédaction se déplace... » (Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 27).

<sup>5</sup> À ce sujet, nous invitons le lecteur à consulter les ouvrages suivants : Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 48, p. 61-65 et p. 133; Jacques Lecarme et Éliane Tabone-Lecarme, *op. cit.*, p. 27-28; Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 9; Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 81; Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>6</sup> Cette notion est de Michel Braud et elle s'oppose à celle d'« écriture immédiate », à l'idée d'une saisie, d'une relation au plus près du vécu (*op. cit.*, p. 131).

d'une période de sa vie (pensons à Cesare Pavese, diariste passé maître en matière de bilans!). Devant la part de narration rétrospective que présentent plusieurs journaux, et celui de Gombrowicz n'y manque pas, il convient de nuancer la distinction conventionnelle entre journal et autobiographie. Ce n'est pas la narration rétrospective en soi qui est susceptible d'établir une différence générique, mais son usage. L'autobiographe en fait un usage *systématique* alors que le diariste y recourt d'une manière *sporadique*; chez l'un la rétrospection est organisée et continue – elle épouse une chronologie, le tracé d'une vie –, chez l'autre, elle est ponctuelle et discontinue. Le lecteur de l'œuvre de Gombrowicz peut prendre la mesure de cette différence en faisant une lecture croisée du *Journal* et de *Souvenirs de Pologne*, récit dans lequel la mémoire joue « ce rôle organique, organisateur qui caractérise le rythme de l'autobiographie »<sup>7</sup>. N'empêche que même nuancée, cette distinction s'applique mal au *Journal*, car celui-ci se compose d'une longue narration rétrospective, soit la quasi-totalité du *Journal Paris-Berlin*.

En confrontant le *Journal* à de telles définitions, il nous dévoile une autre facette de son hybridité générique. À la fois journal et autobiographie, saisie (mise en récit) du quotidien et rétrospection du vécu plus ou moins lointain, cette œuvre jette un défi de taille aux amateurs de la théorie des genres. S'il n'est pas une autobiographie proprement dite, on ne peut pas pour autant le réduire à une entreprise diaristique conventionnelle, telle qu'elle est définie par Michel Braud. La part d'évocations journalières y est plutôt mince et l'écriture gombrowiczéenne est loin de se résumer à un travail d'annotation : elle est d'une manière générale toujours orientée vers une interprétation et une réorganisation du vécu dans l'artifice d'une parole qui, propulsée vers le lecteur, relance le *vivre* que le récit du vécu tend à pétrifier. En vérité, s'il nous fallait trancher sur la question du statut générique du *Journal*, nous le rangerions, en dépit de son titre, sous la bannière de l'autobiographie<sup>8</sup>. Mais il est plus sage, parce que plus juste, de dire qu'il *emprunte* à ces deux formes/genres d'écritures autobiographiques, sans se conformer totalement à l'une ni à l'autre.

<sup>7</sup> Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 9.

<sup>8</sup> Malgorzata Smorag, qui interprète le fragment initial du *Journal* (le fameux « *Lundi. Moi. Mardi. Moi. Mercredi. Moi. Jeudi. Moi.* ») comme un pacte autobiographique, rejoint notre point de vue : « Nous tenons là le premier indice qui nous permet d'émettre des doutes quant au véritable statut de ce texte auquel Gombrowicz donne le nom du journal ». Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 87.

Cela dit, est-ce que cette double appartenance générique du *Journal* nous permet de conclure que les récits qu'il renferme sont *nécessairement* autobiographiques? Non, car le terme « autobiographique » dans ce cas-ci ne renvoie pas à des critères formels, mais à l'identité même de l'énonciateur (narrateur) et au statut (nature et valeur) de ce qu'il énonce, raconte. C'est ici qu'entre en jeu la notion de « pacte autobiographique » proposée et définie par Philippe Lejeune. Bien qu'elle ait été abondamment critiquée au cours des dernières années, sous l'effet du développement théorique de l'autofiction, cette notion garde toute sa pertinence, car elle a le grand mérite de définir les éléments *sine qua non* de l'écriture autobiographique, d'indiquer ce qui *idéalement* fonde et sanctionne ce type d'écriture. Avant de l'examiner plus en détails, un commentaire doit être fait. Parler de pacte, c'est parler d'attentes et de réception. Le pacte concerne au premier chef le lecteur, il a trait aux dispositions et aux modalités de lecture. Ces dernières sont conditionnées par un ensemble de pratiques éditoriales (autorisées par l'institution et la tradition littéraires) : indication liminaire (sous-titre, nom de collection, etc.) précisant le genre littéraire (roman, essai, mémoires, etc.), avant-propos de l'auteur ou de l'éditeur, résumé ou présentation du texte en quatrième de couverture, etc. Si un texte littéraire porte le sous-titre « roman », il est fort à parier que le lecteur le lira selon cette perspective. Mais, précisément, il s'agit d'un pari. Les indications éditoriales *invitent, orientent* un certain type de lecture, mais elles ne contraignent en rien le lecteur. Autrement dit, un pacte, romanesque ou autobiographique, est un contrat de lecture suggéré par diverses instances, que peut ratifier ou non le lecteur, et qui ne présente aucune garantie.

Le pacte autobiographique, tel qu'il est formulé par Lejeune, tient à un critère onomastique, à savoir « l'identité du *nom* (auteur-narrateur-personnage) : [l]e pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture »<sup>9</sup>. Il est la *promesse*, implicite ou explicite, faite par l'auteur (l'écrivain) de se *représenter lui-même en son nom* : il manifeste son « intention d'honorer sa *signature* »<sup>10</sup>. À cette première condition identitaire, s'ajoute celle de la référentialité. Un texte, pour être qualifié d'autobiographique, doit être référentiel. Tout comme le discours scientifique ou historique, il doit prétendre « apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de

<sup>9</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26.

vérification »<sup>11</sup>. Il s'agit d'une ordonnance de vérité/véracité, d'une exigence d'ordre éthique, que Lejeune décrit comme un serment, implicite et/ou explicite. Pour ce second pacte, la « formule [ne] serait plus "Je soussigné", mais "Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité" »<sup>12</sup>. Ainsi, pour parler d'écriture autobiographique, il faut que le pacte autobiographique, qui concerne l'identité du sujet de l'énonciation et de l'énoncé, se double d'un « pacte référentiel » (Lejeune) qui, lui, concerne le rapport mimétique entre le texte et la réalité qu'il reproduit. Avec cette exigence s'ouvre le débat autour de la notion hasardeuse de sincérité. Est-ce là un critère fiable, ou même seulement pertinent? L'écrivain peut bien prêter un tel serment et afficher l'intention d'être honnête et de rester fidèle à la « réalité », au domaine de l'empirique, du factuel, mais qui nous dit qu'il tiendra parole?<sup>13</sup> Et puis, que signifie être sincère, être vrai? N'y a-t-il pas une grossière méprise à réduire la vérité à la « réalité des faits »? En littérature, le désir de vérité (la sincérité) est une notion équivoque, voire insensée (en effet, quel sens peut-on lui donner?). À ce sujet, Valéry se fait encore plus catégorique : « *En littérature, le vrai n'est pas concevable* »<sup>14</sup>. Concevable ou pas, le vrai chez Gombrowicz n'est jamais revendiqué, ni même formulé, en tant que *qualité* de ce qui est empirique et vérifiable. Dans le *Journal*, le vrai n'est pas lié au caractère véridique ou mensonger, référentiel ou imaginaire d'un énoncé, et par extension, d'un récit, mais plutôt à la valeur et à la justesse<sup>15</sup> de celui-ci sur un plan intellectuel ou artistique. On y cherchera en vain le serment de l'écrivain-témoin qui jure de rester fidèle à la « réalité », mais en contrepartie, on y trouvera plusieurs mises en garde et avertissements visant à dissuader le lecteur de conclure un pacte référentiel. Sur ce point – l'exigence de sincérité –, le diariste

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Dans son superbe essai sur le *Journal* d'André Gide, Éric Marty souligne avec justesse que la sincérité d'un sujet est indiscernable pour autrui : « le sentiment de sincérité est impartageable, incommunicable; pire, même, la sincérité échappe trop souvent à la conscience de soi et plus encore à celle des autres [...], en quoi la Sincérité cesse d'être une objectivité psychologique : parce que personne ne peut la reconnaître, que soi-même. Éric Marty, *L'écriture du jour*, Paris, Seuil, 1985, p. 230-231.

<sup>14</sup> Paul Valéry, « Variété » [1924]. In *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Coll. « La Pléiade », 1957, p. 570. Cette formule lapidaire est la conclusion d'un raisonnement lucide et complexe sur la littérature, raisonnement qui recoupe sur plusieurs points la conception « aristocratique » de l'Art de Gombrowicz. L'interrogation de Valéry qui précède ce verdict pourrait très bien se retrouver sous la plume de l'écrivain polonais : « Comment ne pas choisir le meilleur dans le vrai sur quoi l'on opère? Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net, plus fort, plus troublant, plus intime, plus brutal que le modèle? » (*Idem*).

<sup>15</sup> À propos de cette notion de justesse, voir J2, p. 186-187 et Dominique Garand, *op. cit.*, p. 18.

transgresse la ligne de conduite stricte, et disons-le, fantasmatique, de l'écriture autobiographique et emprunte la voie équivoque de l'autofiction<sup>16</sup>.

### *Entre bio et fiction*

Il est vrai que le *Journal* a pour sujet/objet principal et privilégié Gombrowicz lui-même, et qu'il répond au premier critère du pacte autobiographique : il souscrit pleinement au critère onomastique de la triple identité auteur-narrateur-personnage. Ce contrat de lecture, en plus d'être suggéré par le titre même de l'oeuvre, prend une forme explicite. L'incipit, le fameux «*Lundi. Moi. Mardi. Moi. Mercredi. Moi. Jeudi. Moi*» inaugural, comme le fait remarquer Malgorzata Smorag<sup>17</sup>, le scelle d'une manière éloquente et provocatrice. Rajouté lors de la première édition polonaise en volume du *Journal* (1957), ce fragment constitue en quelque sorte une table des matières, abrégée certes, mais qui annonce sans détour le *ton* de l'oeuvre et illustre bien ce dont il sera question au fil des pages, au long des jours. Cette ouverture n'est pas sans rappeler l'adresse «*Au lecteur*» des *Essais* de Montaigne, puisqu'à l'instar de l'écrivain bordelais Gombrowicz nous signifie «*ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre*»<sup>18</sup>. D'emblée l'identité entre l'auteur («*la personne réelle*»), le narrateur (le «*je*» de la narration) et le protagoniste (le «*moi*») *semble* assurée, *comme si* ces trois instances logeaient sous un même nom, Witold Gombrowicz<sup>19</sup>. Dans le texte, le fait que l'énonciateur (et donc le narrateur) réponde au même nom que l'écrivain polonais finit de conforter cette coïncidence identitaire. Ce seul critère nominal est en soi, comme nous l'avons vu, insuffisant pour juger du caractère autobiographique d'un texte ou, dans le cas

<sup>16</sup> Il n'existe pas vraiment de définition consensuelle – officielle – de l'autofiction, celle-ci varie d'un auteur à l'autre. On retrouve un florilège de définitions dans l'essai de Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

<sup>17</sup> Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 87.

<sup>18</sup> Michel de Montaigne, *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 35.

<sup>19</sup> L'ensemble du *Journal* est dominé par une narration de type autodiégétique, une narration fait à la première personne («*je*») et qui implique une identité entre le «*je narrant*» (sujet de l'énonciation) et le «*je narré*» (sujet de l'énoncé), entre le narrateur et le protagoniste. Cela dit, Gombrowicz parle parfois de lui-même à la troisième personne, il emprunte «*la voix du commentateur et du biographe*» qui lui permet «*de se vanter et de se démasquer en même temps*» (*J2*, p.24-25). Apparaissant pour la première fois en p. 638 (*J1*) et d'une manière sporadique dans le deuxième tome (*J2*), ce type de narration (extra-homodiégétique) donne lieu à un jeu énonciatif complexe. À la fois exercice de distanciation (analytique) et procédé de fictionnalisation, cette pratique narrative pose le rapport à soi-même en termes d'altérité et d'extériorité.

qui nous intéresse, d'un ensemble de récits. Dans son journal, Gombrowicz, en autobiographe exemplaire, s'en tient à sa personne, à son « moi », auquel renvoie ce signifiant par excellence, le nom propre. Cependant, le « moi » mis de l'avant ou mis en scène dans le *Journal* n'est pas une matière d'un ordre empirique, on ne peut ni le vérifier ni en apprécier la valeur référentielle. Il s'agit d'une construction psychologique, d'une représentation imaginaire, ou plus justement d'imaginaires puisqu'elle se crée et se définit entre les hommes, à la croisée de la conscience de soi et du regard des autres : « L'homme que je propose est créé de l'extérieur, il est dans son essence même inauthentique puisqu'il n'est jamais lui-même [...] son "moi" lui est donc attribué dans la sphère de l'interhumain » (*J1*, p. 485). Plus loin, Gombrowicz tire la conclusion suivante : « Si je suis condamné à l'artifice [...], s'il ne m'est jamais donné d'être moi-même, je ne peux sauver ma personnalité de la catastrophe que par ma volonté d'être authentique, un désir opiniâtre qui me fait proclamer envers et contre tous : je veux être moi-même » (*J1*, p.486). Non seulement, le « moi » (la personnalité) n'est pas une donnée, un objet de connaissance que l'on pourrait détenir et auquel on aurait accès en tant qu'individu, mais il s'avère aussi artificiel : « rien de plus fallacieux que ce "moi" inaccessible » (*J1*, p. 417-418). *Fabrication* interhumaine (produit artificiel et collectif), le « moi » sous la plume de Gombrowicz se fait objet de désir, l'enjeu d'un combat incessant, d'un effort « qui consiste à inlassablement courir après notre moi, inlassablement le défendre » (*Idem*). Face à cette vision existentialiste, qui congédie toute idée essentialiste de l'identité<sup>20</sup>, un constat s'impose naturellement, à savoir « que la relation à soi a nécessairement quelque chose de truqué et que se raconter c'est forcément s'inventer »<sup>21</sup>. Cette façon de concevoir le rapport au moi met à mal jusqu'à la possibilité d'un pacte référentiel, car ultimement, cela signifie que toute écriture autobiographique, en dépit de toute intentionnalité – du vœu de sincérité et du serment de fidélité –, relève de l'autofiction, d'une invention de soi par soi-même. Alimentée par tout un courant

---

<sup>20</sup> C'est-à-dire l'idée d'une identité fondamentale et immanente, originelle et invariable, qui serait un donné propre à la nature d'un individu, d'un sujet. Gombrowicz rejoint la pensée sartrienne, il fait écho à la fameuse formule du philosophe français (« l'existence précède l'essence [...] ce qui signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit ensuite », Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, p. 21) en des termes similaires : « Être quelqu'un, c'est apprendre sans cesse qui l'on est, non le savoir d'avance. La création, on ne peut pas la déduire de ce qui est déjà, elle n'est pas une conséquence... » (*J2*, p. 31).

<sup>21</sup> Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 64.

d'idées contemporaines<sup>22</sup>, notamment par les travaux de Lacan et de Barthes, cette interprétation, bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'une unanimité, gagne de plus en plus de voix au sein des études littéraires. Nonobstant sa justesse théorique (de raisonnement), une telle vue a la fâcheuse conséquence d'aplanir les particularités respectives de ces deux types d'écriture. Elle fait fi de la question, pourtant déterminante, de l'intentionnalité (du désir qui préside à l'écriture), en plus d'occulter ce qui est au cœur de l'autofiction : le processus de «fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue»<sup>23</sup>, ce jeu délibéré auquel s'amuse un écrivain comme Gombrowicz, et qui consiste à confondre le référentiel et l'imaginaire (l'hypothétique, l'inventé, le possible, etc.), le littéral et le métaphorique.

Même si nous considérons que le vrai est inconcevable en littérature et que le « moi » est une construction de l'imaginaire, l'écrivain peut toujours passer un pacte référentiel avec lui-même et ses lecteurs. Rien ne l'empêche de s'en tenir à « la réalité » et de l'élire comme instance de vérité, aussi subjective soit-elle. Il peut prétendre témoigner de lui-même, de sa personnalité, comme si cette dernière s'imposait à lui tel un ensemble de traits et de caractéristiques définis. Que cela tienne de l'illusion ou du fantasme importe peu, ce qui compte c'est *l'intention* qui préside à sa démarche autobiographique et qui donne forme à son écriture. Chez Gombrowicz l'intention et le rapport au « moi » sont tout autres. Ce n'est pas une fidélité à la réalité – une transparence référentielle – et l'attitude du témoin assermenté qu'il revendique, mais tout juste l'opposé, à savoir la posture du *unreliable narrator*<sup>24</sup> : « La mystification est recommandée pour un écrivain. Qu'il trouble un peu l'eau autour de lui pour qu'on ne sache pas qui il est » (*J2*, p. 186); « Ma vérité et ma force, c'est que je brouille sans cesse mes propres cartes. Je brouille les miennes et celles des autres » (*J2*, p.303). Mystification et brouillage, deux ruses *interlocutoires*, dont le but avoué est de tenir le lecteur à distance, qui intègrent une dynamique du dialogue, une logique intersubjective, cohérente et réfléchie. Pareilles déclarations ont tôt fait de décourager le lecteur à conclure un pacte référentiel. À moins de faire preuve d'une candeur singulière, il est impossible avec

<sup>22</sup> « L'autofiction serait née des acquis de la psychanalyse imposant une conception de la littérature comme inévitable fiction. Avec Freud, l'autobiographe a pris conscience que dès qu'il y a récit [...] il y a fiction. [...] L'autofiction est donc avant tout, la forme moderne de l'autobiographie à l'ère du soupçon » (Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », texte d'une communication publié sur le Web, [www.fabula.org/forum/colloque99/208.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php)).

<sup>23</sup> Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *op. cit.*, p. 269.

<sup>24</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 115.



Gombrowicz de « somnoler tranquille dans un bain de confiance mutuelle » (J2, p. 187), de le croire sur parole. Il ne cesse de défier son lecteur, il le somme de rester sur ses gardes et d'adopter envers lui une attitude de vigilance, voire de méfiance permanente : « Ainsi, moi, je veux parler. Mais il me faut aussitôt avertir le lecteur : rien de tout ce que je dis n'est catégorique – tout y est hypothétique » (J1, p. 320); « Je dis à mes disciples : [...] avec moi on ne sait jamais. À chaque instant je peux dire une bêtise ou mentir, de façon générale vous mettre en boîte » (J2, p. 12). Ainsi, la question de savoir si les récits relatent des événements ou des expériences *réellement vécus* devient impertinente. Le pacte que propose l'auteur du *Journal* pourrait se formuler ainsi : « Accepte, cher lecteur, de faire un bond hors du sentier étroit et balisé de la vérité factuelle – où est vrai ce qui s'accorde à la « réalité des faits »<sup>25</sup> – et de t'engager dans la voie équivoque d'une écriture travaillée par le désir et l'altérité – où apparaît un autre ordre de vérité, celui de l'expérience, de l'épreuve d'un sujet aux prises avec l'autre ».

Ce pacte autofictionnel – il s'agit plus d'un compromis que d'un pacte! – est étoffé par une série de propos qui explicitent le processus de fictionnalisation relatif à l'élaboration/l'invention du moi gombrowiczéen, à sa mise en scène : « [Dans le *Journal*] J'essaie divers rôles. [...] À mes expériences vécues j'affecte nombre de significations différentes – et si l'une d'entre elles agréée au public et se trouve acceptée par lui, alors je m'y affirme. » (J1, p. 320); « Entreprendre de me créer?... Faire de Gombrowicz un personnage – à la manière de Hamlet? Ou de Don Quichotte? » (J1, p. 250-251). Tout interrogative qu'elle soit, cette comparaison nous indique bien l'aspect théâtral, romanesque, de l'écriture diaristique de Gombrowicz. En plus de clamer tout haut l'artifice et l'inévitable mensonge qu'il y a à parler de soi, ce dernier renchérit en exposant la part de jeu, d'improvisation et de création à l'œuvre dans cette mise en scène de soi. D'aucune manière il ne dissimule les ficelles. Au contraire, il prend un malin plaisir à nous rappeler que tout est manipulation, jeu de masques et affabulation. Dans son rapport avec lui-même, Gombrowicz adopte une posture diamétralement opposée à celle qu'implique une démarche introspective, pratique intime à laquelle s'adonnent bon nombre de diaristes et d'autobiographes. Il ne descend pas en lui-même, il ne se sonde pas de l'intérieur (à quoi bon d'ailleurs, puisque l'intériorité, l'intime d'un sujet n'est

<sup>25</sup> Il s'agit là d'une définition traditionnelle – aristotélicienne – de la vérité, dont l'essence « tient dans "l'accord" du jugement [de l'énoncé] avec son objet » (Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 265). La vérité que propose Gombrowicz est de l'ordre, pour reprendre la terminologie heideggerienne, d'un dévoilement de l'être (*Ibid.*, voir : p. 265-282).



qu'un trompe-l'œil?), *il se considère et se conçoit plutôt de l'extérieur en relation, en interaction avec autrui, avec ses lecteurs*. Ce regard distancié porté sur soi-même, qui pose le « moi » en tant que phénomène intersubjectif, se fait ressentir comme la marque d'une inadéquation profonde. Dans le *Journal*, la triple identité auteur-narrateur-protagoniste (en tant que dispositif énonciatif) prend ouvertement des airs de mascarade. Sous ce commode déguisement autobiographique, qui offre toutes les apparences d'une unité, d'une adéquation identitaire, Gombrowicz fait défiler les multiples masques de son « moi », toujours changeant, fuyant. Il se livre à un jeu identitaire complexe qui allie des procédés d'identification et de distanciation, comme si la volonté d'être soi-même et de préserver son identité devait, pour *s'extérioriser efficacement*, emprunter la voie de l'altérité et de l'altération, celle de l'autre et de la fiction. En regard de ce jeu, les quatre « moi » de l'incipit acquièrent un autre sens. Certes, la répétition traduit la persistance du moi (du même) à travers le temps, d'où l'effet d'insistance et de redondance, mais elle exprime aussi la pluralité du moi, une idée essentielle chez le diariste et une évidence toute graphique sur la page. Cette table des matières se double d'un avertissement : le Moi-Gombrowicz s'accorde au pluriel, il recouvre, en tant que signe, les différentes fictions d'une singularité désirée, mais jamais acquise<sup>26</sup>. Par conséquent, le moi gombrowiczéen ne renvoie pas « à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique »<sup>27</sup> qui fonde la démarche autobiographique.

« Qui suis-je? "suis"-je en général? Il m'arrive, de temps à autre, d'être ceci ou cela... » (*Jl*, p. 416). Cette légèreté... cette manière anodine d'exprimer l'inconsistance du moi (ici nous avons l'impression qu'il tient à la pure contingence) et de l'être nous incite à observer une certaine réserve (« Que l'esprit veille! », *Jl*, p. 187). Considérer que le moi (pas seulement gombrowiczéen) se trouve dépourvu de subjectivité propre, qu'il « ne peut être appréhendé que dans le tissu de diverses altérités qui le désingularisent [et] le désindividualisent »<sup>28</sup>, c'est la logique même de l'intersubjectivité (de l'interhumain).

<sup>26</sup> Notre interprétation rejoint celle de Jean-Pierre Salgas : « L'individualisme est un masque, car ce moi est immature, instable, émiété. Le masque d'un pluralisme, moi et moi et moi et moi... » (*op. cit.*, p. 153).

<sup>27</sup> Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 123.

<sup>28</sup> Mounir Laouyen, « Autobiographie et poétique de l'ego ». In *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 85.

Cela dit, peut-on en conclure que le moi n'est qu'une « figure évasive en perpétuel devenir »<sup>29</sup>, qu'une représentation d'une versatilité infinie? Nombreux sont les écrivains et les théoriciens qui répondraient par l'affirmative. Là s'exprime un radicalisme de la pensée que contredit sans arrêt la vie psychique et affective du sujet<sup>30</sup>. Chez Gombrowicz, malgré les jeux de masques, se dessine ce qu'on pourrait appeler un caractère. Les autoportraits que nous retrouvons dans le *Journal*, loin de donner à lire une infinité de traits dissemblables, font apparaître des linéaments d'une personnalité forte et faisant preuve de constance (plus d'un témoignage de personnes ayant connu l'écrivain polonais va dans ce sens). Ainsi, il convient de comprendre la dernière citation (« Qui suis-je? "suis"-je en général?... ») et les précédentes en tant qu'indices d'une réflexion lucide sur soi-même, mais aussi comme autant de propos visant à provoquer et à confondre le lecteur. Surtout, gardons-nous d'en tirer des conclusions au sujet de la « personnalité réelle » de Gombrowicz et de nous tourner nous-mêmes en bourrique! L'intention avouée de brouiller les cartes, « d'affecter des significations diverses aux expériences vécues » correspond d'abord à une visée stratégique : échapper à l'emprise du lecteur. Chez Gombrowicz, la fictionnalisation du moi, de sa personnalité et, par extension, de son vécu, fait partie d'une logique combative, c'est un stratagème qui permet de préserver sa souveraineté. D'un air rusé, le diariste semble nous dire à tout moment : « tu crois m'avoir saisi, m'avoir cerné? Allons donc! Ce que tu tiens là n'est qu'un masque, un personnage. *Moi*, je suis ailleurs et autrement! ». En s'échappant ainsi, il nous révèle pourtant la vérité même de son jeu et l'enjeu véritable de son écriture. L'aveu d'inauthenticité se lit aussi comme la marque d'une sincérité : « Si je suis condamné à l'artifice, toute ma sincérité consistera à confesser que je n'ai justement pas accès à moi-même » (*Jl*, p. 485). Plus encore, la mauvaise foi (le bluff) avouée du joueur peut aussi se comprendre comme une *couverture* à l'authenticité – à la volonté d'être soi-même, à la mise à nu de soi en présence de l'autre. C'est là le paradoxe vivant de l'art – de l'artificiel et de l'artifice – qui abolit les oppositions conventionnelles vérité/mensonge ou référentiel/imaginaire. Car si la fictionnalisation du moi sème la confusion chez le lecteur,

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>30</sup> Gombrowicz ne tombe pas dans ce radicalisme, puisqu'il se maintient dans la contradiction. Le moi est inaccessible, fuyant (« il faut courir après »), mais il faut pourtant le défendre. Le moi est inconsistant (variable, relatif) : ce qui n'empêche pas qu'il peut être déformé et que Gombrowicz souffre de cette déformation. Alors, il faut bien qu'il y ait quelque chose de stable, quelque chose qui puisse être attaqué par les autres et défendu par soi. Selon nous, si le moi est à juste titre une figure d'altérité, ce n'est pas parce qu'il est le lieu du « toujours autre », mais de l'altération infinie du même.

elle devient aussi pour Gombrowicz un moyen d'atteindre une vérité existentielle, un moyen de révéler au grand jour son inauthenticité, son immaturité, ses désirs, ses tares, etc. « Voilà encore une des antinomies dynamiques de l'art : plus nous sommes artificiels, plus nous avons de chances d'atteindre à la franchise, l'artifice permet à l'artiste l'approche des vérités honteuses » (*T*, p. 125). Mais nous ne sommes pas encore au bout du paradoxe, puisque s'il est vrai que la fictionnalisation est un système de défense interlocutoire, c'est aussi une manière d'*attirer à soi (moi)* le lecteur, de susciter sa curiosité et son désir. Être sincère? « La sincérité, quelle barbe! Ce n'est pas très fascinant! » (*T*, p. 126). Vaut mieux avoir du *sex-appeal*! Vaut mieux une littérature sûre de sa volupté que de sa vérité<sup>31</sup>.

#### *Fictionnalisation et fantastique gombrowicéen*

Le fait que Gombrowicz se présente comme un narrateur indigne de confiance et qu'il expose certaines règles de son jeu – de son écriture – au lecteur nous engage fortement à lire les récits du *Journal* comme autant d'autofictions. Cependant, au delà de ce qui est dit, au delà des mises en gardes et des aveux de mystification du diariste, il y a la *manière* de dire, de raconter, de mettre en récit. Le processus de fictionnalisation ne tient pas qu'au pacte autofictionnel, il s'observe également au niveau de la composition narrative, de la facture stylistique des récits. Dans cette perspective, la notion de fiction ne renvoie plus aux dichotomies vérité/mensonge et référentiel/imaginaire, qui s'appliquent au statut, à la nature de ce qui est représenté (relaté), mais désigne le « processus de formation, de façonnage, de modelage de la réalité »<sup>32</sup>. Ce travail de composition se traduit dans la grande majorité des récits du *Journal* par l'usage de divers procédés poétiques : métaphore, condensation, répétition, mise en intrigue, jeux narratifs, etc. En tant qu'écrivain, Gombrowicz ne se contente pas de décrire sa réalité, de mettre en mots l'expérience vécue, rien ne lui est plus étranger que l'attitude du diariste-

<sup>31</sup> Référence faite à ce passage du *Journal* de Gombrowicz : « Il faut savoir se délecter du verbe. Et si la littérature ose en général parler, ce n'est nullement parce qu'elle est sûre de sa vérité, mais parce qu'elle est sûre de sa volupté » (*J1*, p. 163).

<sup>32</sup> Marek Tomaszewski, « Andrzej Bobkowski et les enjeux de son journal », communication présentée dans le cadre du colloque « Raconter l'histoire : regards croisés sur la fiction, le témoignage et l'historiographie », tenu à Montréal les 29 et 30 septembre 2006. Nous remercions l'auteur d'avoir bien voulu nous communiquer son texte avant publication. Du point de vue de la composition d'ensemble du *Journal*, la fiction commence par la datation fictive, par le subterfuge de la continuité factice, qui congédie d'emblée la temporalité en tant qu'instance référentielle.

sténographe qui ne désire que *transposer*, qu'*enregistrer* les faits et les événements de son existence, sans rechercher à produire des *effets* poétiques<sup>33</sup>. Dans *Souvenirs de Pologne*, on trouve un passage-clé pour comprendre son rapport à la réalité :

L'écrivain peut, s'il le veut, décrire la réalité telle qu'il la voit ou qu'il se l'imagine – on voit alors naître des œuvres réalistes comme celles de Sienkiewicz par exemple. Mais il peut aussi user d'une autre méthode qui consiste à décomposer la réalité en ses différents éléments puis à les utiliser comme des petites briques pour construire un nouveau bâtiment, un nouveau monde ou un minimonde... qui sera différent du monde normal mais qui pourtant lui correspondra d'une manière ou d'une autre... différent mais "en adéquation" comme disent les physiciens<sup>34</sup>.

La seconde méthode, c'est évidemment celle de Gombrowicz, celle qu'il applique dans son journal, mais aussi dans ses romans et ses pièces de théâtre. Pour lui, il ne s'agit pas tant de représenter/reproduire la réalité que de la *créer*. « Tout se passe comme s'[il] avait décidé de ne plus s'appuyer sur aucune réalité objective, mais de l'inventer. Alors il crée une sorte de méta-réalité »<sup>35</sup>. Une réalité qui correspond, mais qui ne colle pas à la réalité, ce qui n'est pas sans rappeler la métaphore barthésienne de la fiction comme « mince détachement, mince décollement »<sup>36</sup>. C'est précisément de cet écart et de cette différence que *joue* (que procède) le réalisme gombrowiczéen, et de ce jeu naît le fantastique. Déviation et déviance du réalisme, le fantastique correspond sur le plan psychologique à une ambiguïté interprétative affectant aussi bien la perception du protagoniste que celle du lecteur, à condition que celui-ci *s'identifie* au personnage. Le fantastique est « l'hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour l'opinion commune »<sup>37</sup>. Cette ambivalence revêt une dimension agonique, car elle est le lieu – l'entre-deux –

<sup>33</sup> Selon Michel Braud, l'écriture (et la posture) diaristique exclut toute forme de fictionnalisation : « Le journal s'oppose d'abord à la forme littéraire la plus légitime, la fiction. [...] Le journal se veut la transcription sans apprêt du réel » (*op. cit.*, p. 272 et p. 274). Sur ce point de la définition, et une fois de plus, le *Journal* de Gombrowicz fausse compagnie à la théorie.

<sup>34</sup> Witold Gombrowicz, *Souvenirs de Pologne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 166. En écho de ce passage, celui-ci, tiré du *Journal* : « J'ai voulu plutôt pousser jusqu'à leurs conséquences extrêmes certains envoûtement qui – dans mes livres – prennent des proportions gigantesques, tout en demeurant en moi ce qu'ils sont en réalité : une très légère déviation de l'imagination, à peine une sorte d'infime inclinaison. [...] voilà pourquoi je n'ai jamais essayé, ni essaierai jamais de peindre dans mes ouvrages un amour normal, un charme normal [...] et voilà pourquoi dans cette affaire je ne suis pas simple, mais diabolique (démonisme d'ailleurs bien grotesque !) » (*J1*, p. 262-263).

<sup>35</sup> Malgorzata Smorag, *art. cit.*, p. 66.

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Oeuvre complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 667.

<sup>37</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 46.

d'une confrontation douloureuse, d'un rapport conflictuel à la réalité. Ce conflit *prend corps* et génère, sur le plan émotif, une variété d'affects : perplexité, inquiétude, angoisse, peur, etc. Chez Gombrowicz, le fantastique porte la marque de cet *agôn* et se fait ressentir comme l'effet d'une dissonance ou d'une anomalie : il fait intervenir *autre chose*, quelque chose qui jure ou qui détonne par son étrangeté ou son excès (sa démesure), quelque chose qui n'est pas *pleinement* intelligible et reconnaissable<sup>38</sup>. Autre chose? Quelque chose, mais quoi?

La question du fantastique est incontournable, non seulement parce qu'elle concerne plusieurs récits du *Journal* et qu'elle permet d'approfondir la dimension fictionnelle de cette œuvre, mais aussi parce qu'elle est inextricablement liée à la fonction agonistique du récit, fonction centrale de l'art narratif de Gombrowicz<sup>39</sup>. Disons-le sans détour : le fantastique gombrowiczéen tient à presque rien, si ce n'est à une énonciation particulière, à une certaine façon de présenter les choses. On ne peut le rattacher ni à l'occurrence de phénomènes surnaturels (qu'on ne peut expliquer rationnellement par les lois naturelles connues) ni à la présence de phénomènes liés à une pathologie, à un trouble psychique. Il n'y a pas dans le *Journal* l'ombre d'un fantôme ou d'un quelconque phénomène extraordinaire ou miraculeux<sup>40</sup>, et à aucun moment le narrateur se fait passer pour un fou en proie à des hallucinations. Chez Gombrowicz, le fantastique n'est pas à chercher du côté du surnaturel, mais bien du côté de la nature, du réel. En cela, il est très près de Dostoïevski qui écrivait, en commentant *L'Idiot* : « J'ai une vision personnelle de la réalité (en art) et ce que la plupart appellent fantastique et exceptionnel constitue parfois pour moi l'essence de la réalité. Les manifestations quotidiennes et la vision banale des choses, à mon avis, ne sont pas le réalisme, c'est même le contraire »<sup>41</sup>. Mais ce rapprochement ne vaut que sur un point, celui du fantastique envisagé en tant que manifestation de la réalité la plus banale, la plus quotidienne. Au delà de ce point en

<sup>38</sup> « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161). Cette conception du fantastique, pensé en termes de rupture et d'irruption, recoupe d'une manière fort stimulante la description de l'anomalie faite par Dominique Garand : « L'anomalie s'empare du connu pour créer également une "inquiétante étrangeté" : c'est le détail anodin qui trahit l'informe dans la forme et la fissure. [...] L'anomalie est ce qui rompt la forme » (*op. cit.*, p. 117).

<sup>39</sup> Nous traitons de cet aspect au prochain chapitre, voir « Le singulier *ethos* du narrateur-protagoniste », p. 100-104.

<sup>40</sup> Exception faite des mystérieuses lévitations de Sergio... mais comme nous le verrons, Gombrowicz explique ce phénomène par une déficience, par un défaut de sa propre perception.

<sup>41</sup> Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, tome 2 1865-1873, Paris, Bartillat, 2000, p. 437.

commun, la différence est majeure. Pour le romancier russe, le fantastique, c'est la réalité, dans ce qu'elle a d'insusité et d'exceptionnel (d'anormal)<sup>42</sup>, tandis que pour le diariste polonais, le fantastique, c'est l'existence elle-même, dans ce qu'elle a d'arbitraire : « Pour moi, il n'y a rien de plus fantastique que d'être là, et maintenant, et d'être tel, défini, concret, celui-ci et pas un autre » (*T.* p. 154). Le fantastique gombrowiczéen se situe à un niveau *existentiel*, c'est le symptôme d'une incrédulité, d'un doute permanent et généralisé : il découle d'une (re)mise en question constante de la présence au monde (de l'être-là), de la réalité de l'être et de la singularité du sujet (de la subjectivité). Ce qu'a écrit Jean-Paul Sartre au sujet de Maurice Blanchot s'applique parfaitement à la vision de Gombrowicz : « Il n'est plus pour lui qu'un seul objet fantastique : l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, [...] mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société »<sup>43</sup>. On l'aura compris, cette perception implique un athéisme complet et une certaine forme de nihilisme, qui exprime l'idée d'une relativité (de l'être, de l'existence, de l'identité) sans pour autant reconduire à un relativisme sur le plan esthétique ou éthique (rien de plus étranger à la pensée gombrowiczéenne que la formule « tout se vaut »). Pour Gombrowicz, la réalité est fantastique parce qu'elle est gratuite, sans fondements et justifications transcendantes, parce qu'elle *ne tient à rien et qu'elle pourrait être tout autre*. Les lois naturelles, la normalité, l'ordre reconnu n'offrent aucun moyen de se soustraire à l'ambiguïté interprétative, car rien n'assure définitivement leur autorité; comme tout le reste, ils sont *relatifs et incertains*<sup>44</sup>. Par conséquent, le fantastique gombrowiczéen n'est plus à penser en terme d'ambivalence et d'hésitation, mais d'aliénation (d'une étrangeté généralisée) et d'appréhension. Nul besoin du surnaturel, puisque le réel, en soi, est remis en cause et pose problème. Le réel est perçu avec crainte et inquiétude parce qu'il est lourd des menaces du Possible, parce que sous les apparences figées de la Forme, le diariste pressent le mouvement infini du chaos – de l'Informe.

<sup>42</sup> Grand lecteur de journaux, Dostoïevski appréciait particulièrement la rubrique des faits divers, c'était pour lui une intarissable source d'inspiration et la preuve que les phénomènes et les événements anormaux (insolites, étranges, insusités), loin d'être exceptionnels, constituaient pour ainsi dire la norme.

<sup>43</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 127.

<sup>44</sup> Gombrowicz écrit : « Tout ce que je sais sur ma nature et sur celle de l'univers est incomplet : c'est exactement comme si je ne savais rien » (*Jl*, p. 387). La relativité de la connaissance de soi et de l'univers est aussi à comprendre comme une insuffisance, une limitation du savoir individuel.

Une lecture des séquences narratives jumelles, *La campagne au jour le jour* et *Le Rio Parana au jour le jour*<sup>45</sup>, rendra plus concrètes ces considérations générales. Ayant en commun plusieurs caractéristiques textuelles (titre, italique, segmentation en micro-récits), ces deux récits de voyage, en plus d'offrir de bons exemples du fantastique gombrowiczéen, permettent de saisir comment il se trame, par quelles voies narratives il se manifeste et se diffuse. Écrit en 1953, *La campagne au jour le jour* annonce déjà *Cosmos* (commencé en 1961) par son style et par la thématique de la dissolution (on relira l'incipit de ce roman pour prendre la mesure de cette filiation : même lexique, même atmosphère étouffante). Dans cette suite de brefs récits, relatant les promenades champêtres que fait Gombrowicz lors d'un séjour dans l'*estancia* d'un ami, le fantastique se fait ressentir dès le début. En fait, c'est la désorientation et la confusion avouées du narrateur qui lui ouvrent grand la porte : « Je suis descendu d'avion, mais je crois bien avoir perdu le nord, le sud, etc. N'importe comment, je ne comprends pas très bien de quoi il s'agit, car je suis en train de suer » (*J1*, p. 231-232). Tout au long du récit, le narrateur explique sa confusion sensorielle, sa perception déficiente, par le fait qu'il sue, qu'il est en train de se liquéfier, tout comme, avec lui, la réalité environnante. Ce dérèglement des sens et, *par contamination*, cette dissolution du monde sensible sont exacerbés par le biais de la répétition du verbe suer (« je sue ») et l'exploitation métaphorique de l'isotopie de la dissolution/liquéfaction. En soi, ces procédés énonciatifs/poétiques affectent le lecteur (que nous sommes), car en plus de revêtir la narration d'un caractère obsessionnel (la répétition crée une tension dramatique), ils campent une atmosphère pour le moins inquiétante. Autrement dit, l'élément véritablement fantastique n'est même pas encore entré en jeu que nous sommes déjà en plein fantastique. L'élément en question est le personnage de Sergio, qui accompagne Gombrowicz dans ses pérégrinations argentines. Dans un premier temps, il est présenté sous les traits d'un garçon qui fait « toujours régulièrement ce qu'on attend de lui » (*J1*, p. 232). Puis, à la suite d'une demande de Gombrowicz (« Je lui ai demandé qu'il s'arrête d'être ennuyeux et qu'il essaie de devenir tout même un peu plus imprévu », *idem*), ce convenable représentant de la Forme va s'adonner à des excentricités qui seront perçues par son compagnon et par ses parents comme autant d'anomalies, de ruptures avec la normalité. Quelles sont donc ces prouesses surnaturelles? Il grimpe dans un arbre sans

---

<sup>45</sup> Outre ces deux exemples (sn2, *J1*, p. 231-237; sn4, *J1*, p. 428-437), les micro-récits et séquences narratives suivantes flirtent également avec le fantastique : *J1*, p. 239-241, p. 385-387, p. 653-659; *J2*, p. 67-84, p. 189-203, p. 321-342.



même grimper dans un arbre<sup>46</sup>, il lévite à quelques centimètres du sol, il trouve le moyen de pénétrer dans la salle à manger deux fois plutôt qu'une<sup>47</sup> et de monter *pas tout à fait* à cheval! Le moins qu'on puisse dire est que ce gaillard est effectivement « en train de s'éloigner de tout lieu commun » (*Jl*, p. 235)! Cependant, le narrateur ne qualifie pas ces exploits hors du commun de surnaturels, non par scepticisme, mais parce qu'il ne leur accorde qu'une existence relative, qu'une réalité présumée, plus potentielle qu'effective : « tout cela n'existait que dans une certaine mesure » (*Jl*, p. 234-235). Non seulement ces phénomènes sont perçus comme relatifs et incertains (ils sont probables), mais aussi comme partiels, pas tout à fait accomplis, pas pleinement advenus (il sont infinis). Ainsi, il ne s'agit pas tant de manifestations surnaturelles que d'anomalies générées par la dissolution même du réel : la Forme se dissolvant, l'Informe<sup>48</sup> s'introduit. Dans le texte, cette réserve envers la réalité phénoménale s'exprime par une série d'expressions (« je présume », « me semblèrent se soulever », « pour ainsi dire », « d'une certaine manière », etc.), reprises et mises en évidence (par l'usage des guillemets) par le narrateur lui-même. *D'une certaine façon*, ces commentaires narratifs viennent briser l'illusion mimétique en faisant apparaître la (méta)-réalité du texte ou, si l'on préfère en mettant en abyme l'acte d'énonciation. Par ce petit jeu narratif, qui frôle la parodie, Gombrowicz semble nous signifier : plus encore qu'une question de perception (d'ambiguïté et d'hésitation interprétative), le fantastique est une question d'énonciation.

Dans *Le Rio Parana au jour le jour*, le fantastique se fait davantage existentiel et emprunte la voie de l'appréhension et du paradoxe. Écrit en 1956, ce récit autonome se démarque d'abord par sa facture stylistique : il est sans conteste une des séquences narratives les plus achevées et les plus poétiques (la description des paysages se teinte par

<sup>46</sup> La façon dont Gombrowicz décrit cette « action » rend très difficile toute tentative de paraphrase, que le lecteur en juge par lui-même : «... Tout à coup, un arbre devant moi. Et Sergio qui m'accompagnait, venait d'y grimper. Lui ai demandé s'il ne pouvait décidément rien inventer de plus original. Pour toute réponse, il a grimpé, mais cette fois sans arbre, je présume » (*Jl*, p. 232-233).

<sup>47</sup> Encore une fois, la bizarrerie de cette scène et l'énonciation particulière de Gombrowicz nous oblige à citer le passage en question : « Ce matin, au petit déjeuner, il [Sergio] nous a de nouveau quelque peu étonné – oui, car, pénétrant dans la salle à manger, il a trouvé le moyen d'y pénétrer encore une fois. Il a pénétré pour ainsi dire de l'intérieur, ce qui plus tard lui a permis de pénétrer de l'intérieur à l'intérieur, et alors de l'intérieur à l'extérieur » (*Jl*, p. 233).

<sup>48</sup> Dans le *Journal*, Gombrowicz écrit : « La réalité n'est pas chose à se laisser totalement enfermer dans la forme. La forme, elle, ne s'accorde pas avec l'essence de la vie. [...] Toute notre dialectique – dialectique philosophique et éthique – se déroule sur un fond d'espace infini qui a nom l'Informe, qui n'est ni ténèbres ni lumière, mais précisément mélange de toutes chose, et qui est ferment, désordre, impureté, hasard » (*Jl*, p. 206).



moment de lyrisme) du *Journal*. Au jour le jour, Gombrowicz raconte son voyage sur les flots du Parana, relatant les rencontres et les expériences qu'il fait à bord du bateau et décrivant les paysages qui défilent sous son regard (la nature est omniprésente). Comme dans *La campagne au jour le jour*, le narrateur exprime une sensation de désorientation, avoue dès les premiers instants de son périple que sa *situation* lui échappe : « J'étais en train de comprendre qu'ignorer ce qui lui [le bateau] arrivait était comme si j'avais ignoré ce qui m'arrivait à moi-même » (*Jl*, p. 429). Dès lors, conscient d'être entraîné dans un mouvement sur lequel il n'a aucune prise (« Quoi que nous fassions, quoi que nous disions [...] nous voguons et voguons » *Jl*, p. 436), Gombrowicz est hanté par l'idée vertigineuse de la navigation, idée fixe qui tourne à l'obsession. L'expression « nous voguons » (et plus globalement, le verbe « voguer »), maintes fois réitérée au fil de la narration, devient le signe de cette « idée unique et suprême » (*Jl*, p. 430). Pour comprendre cette fascination et la portée (valeur) symbolique de la navigation, il importe de lire le micro-récit qui précède et annonce cette séquence narrative. Dans ce bref récit qui s'ouvre par l'interrogation « Où suis-je ? » (*Jl*, p. 427), Gombrowicz, tout en arpentant une allée d'eucalyptus, essaie de se situer physiquement, mais voilà qu'à la vue du firmament les repères géographiques (pays, point cardinaux) sont anéantis. Seul, face à la nuit étoilée, il éprouve le vertige de l'illimité (de l'Infini), sa géographie personnelle *s'abîme* dans le cosmos :

Je persévère malgré tout, je continue à avancer : non plus sur l'allée mais dans le cosmos; homme suspendu dans les espaces astraux. Le globe, lui-même suspendu, peut-il assurer un terrain ferme à mon pied? Me voici dans un gouffre sans fond, au sein même de l'univers, et le pire est que, loin d'être une illusion, c'est la plus réelle des vérités. Pas de doute, on pourrait sombrer dans la folie... si l'on y était pas habitué. (*Jl*, p. 427-428).

À la lumière de ce passage, la navigation sur le Parana prend des allures de métaphore. Le bateau n'est-il pas un substitut analogique du globe ? Et son mouvement irrésistible et furtif n'est-il pas l'équivalent de la course en apesanteur de la Terre? Voguer rend perceptible ce qui passe généralement inaperçu, à savoir le mouvement, le fait que nous sommes gouvernés et mus par des forces qui nous dépassent. Comme si en quittant la terre ferme, en rompant avec l'illusion de l'immobilité et de la stabilité, Gombrowicz prenait conscience que l'univers limité (l'ordre, la Forme, la normalité qui règnent sur le bateau) est sous la coupe de l'illimité (le chaos, le réel en puissance, les forces du dehors

qui sont symbolisés les flots mouvants du Parana<sup>49</sup>), ou du moins que ces deux dimensions coexistent. La perception de cette simultanéité<sup>50</sup> le remplit d'appréhension envers le réel, et plus précisément envers les agissements et les conversations de ses compagnons de voyage. Tout le fantastique de ce récit tient au sombre pressentiment que « l'ordre le plus parfait » (JI, p. 435), « la normalité la plus normale » (JI, p. 437) sont constamment menacés par les puissances de l'illimité et que tôt ou tard le fil ténu, « la corde vibrante » qui les *maintient en place* « finira par se rompre » (JI, p. 435). Qu'arrive-t-il donc à bord pour mettre Gombrowicz dans cet état angoissant de suspicion? Rien, rien de surnaturel ni même d'inusité. L'événement central du récit est un non-événement : « Et, soudain, comme je l'ai déjà dit, quelque chose a sauté, s'est brisé, le sceau du silence venait d'éclater – il y a eu un cri : un cri unique, sans exemple, qui a retenti très fort... Un cri qui – *n'a pas eu lieu!* » (JI, p. 434); « Que s'était-il passé? Rien! – tout le secret est là – rien ne s'était passé » (JI, p. 434-435). Ce cri non advenu (parce Gombrowicz ne l'a pas poussé?) est à rapprocher de l'éventuelle et toujours imminente rupture de l'ordre, de la normalité, et s'il est plus affreux qu'un véritable cri, c'est qu'il laisse intacte l'illusion insensée du limité, condamnant ainsi le narrateur à une forme de déréliction et de vertige. « Le secret » ici ne se résumerait-il pas à un paradoxe? Au paradoxe du rien qui est quelque chose – *autre chose* ? Ou bien à cette pensée, récurrente dans l'œuvre de Gombrowicz, que le négatif (l'inexistant, le non-advenu, l'inaccompli), du fait qu'il est compris dans un rapport dialectique au positif, est aussi un mode d'être, une force qui agit sur le réel? Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ces questions (voir p. 68-69). Pour clore notre trop brève analyse, nous ajouterons ceci : pour le narrateur, homme limité ouvert (tendu vers) sur l'illimité, le paradoxe<sup>51</sup> devient une manière de *soutenir* la contradiction, de se *maintenir dans* l'inconciliable, car c'est là l'unique forme énonciative apte à réaliser l'impossible jonction de cet entre-deux, à exprimer simultanément ces deux dimensions antagoniques du réel.

<sup>49</sup> « Nous voguons sur une eau qui ne serait pas de cette planète [...] de tous les côtés, des énormes lames, des flots vibrants, des jets d'eau tumultueux, des tourbillons, et nous voilà voguant, nous engouffrant toujours plus en dedans » (JI, p. 436).

<sup>50</sup> La perception de cette simultanéité du limité et de l'illimité est exprimée plusieurs fois dans le *Journal*, voir notamment : JI, p. 381-382, p. 537, p. 584-585; J2, p. 79. La « puissance » de l'illimité est souvent symbolisée par l'océan et par le cosmos, comme dans le passage suivant, qui illustre bien la notion de simultanéité dimensionnelle : « Je suis dans la rue Corientes et *en même temps* dans les plus noirs abîmes interplanétaires, perdu dans l'espace! Je me situe *à la fois* après un dîner plutôt bon et quelque part dans l'infini, *lancé comme un cri...* » (J2, p. 79. Nous soulignons).

<sup>51</sup> Paradoxe n'est pas contradiction, c'est la forme propositionnelle du simultané, du « à la fois ».

*Du fictionnel au fictif : trois récits*

La présence de récits fantastiques au sein du *Journal* met en évidence le travail de fictionnalisation auquel se livre Gombrowicz en tant que diariste. Le fantastique, plus que tout autre effet poétique, nous fait sentir la teneur fictionnelle de cette trame d'existence. Jusqu'à présent nous avons abordé cet aspect de la part narrative du *Journal* sous l'angle de la fictionnalisation du moi et de la recherche d'effets poétiques (de l'art narratif), qui nous a conduit au fantastique. Ce faisant, nous avons repoussé la question du fictif (de ce qui relève de l'imagination, de l'invention, de la pure fabulation), en prétextant qu'elle se révélait, une fois le pacte autofictionnel ratifié, non pertinente. Plus encore, elle est impossible : comment, en effet, déceler le fictif ? Peut-on s'en remettre au simple critère du vraisemblable, de la plausibilité ? L'anecdote la plus banale peut être inventée de toutes pièces. Il ne s'agit pas ici de revenir sur notre position – la question du fictif est bel et bien non pertinente –, mais de nous en tenir à notre désir de rendre compte de la diversité des récits du *Journal*. Ce désir, heureusement, ne nous condamne pas à l'impertinence d'une interprétation spéculative. Le fait est que face à certains récits de cette oeuvre, cette question ne se pose même pas, dans la mesure où leur construction narrative, en plus de leur invraisemblance, en font d'emblée des fictions, c'est-à-dire des « récits non référentiels »<sup>52</sup>.

Le premier récit, sur lequel nous porterons notre attention, est déjà connu du lecteur : c'est la fameuse anecdote du corps à corps entre l'artiste (Gombrowicz) et le savant (« un sociologue ou un psychanalyste », *J2*, p. 174). Gombrowicz rapporte l'événement comme si ce dernier s'était effectivement produit (« Hier dans un bar »), mais peut-on vraiment concevoir qu'il ait réellement flanqué un coup de pied dans la cheville de son interlocuteur ? Disons que c'est pour le moins improbable ! Seulement, nous ne saurions faire reposer notre interprétation sur une simple intuition. Par contre, celle-ci se voit confortée par la description que fait le diariste de son adversaire : « J'étais devant lui comme devant le guichet d'un gratte-papier : là-bas, derrière le guichet, on comptabilisait, on additionnait, on classait, tout un processus inaccessible pour moi et qui me concernait pourtant » (*J2*, p. 175). L'autre, complètement dépersonnalisé (« lui » se change en « on »), se voit réduit à une série de processus mentaux impersonnels, à la

---

<sup>52</sup> Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 8.

figure stéréotypée du gratte-papier, du fonctionnaire. Sans subjectivité et sans voix, l'interlocuteur décrit par Gombrowicz n'a pas l'étoffe d'un individu (d'une personne réelle), sa nature est purement symbolique : il est une incarnation du discours scientifique, un représentant de la Science, simple signe condensant et figurant l'ennemi. Toute cette mise en scène répond à une logique discursive-narrative complexe, celle d'un glissement progressif du figuré vers le littéral<sup>53</sup>, de la parole (de l'argumentation) vers le corps (l'agression physique). Dans les pages qui précèdent cette anecdote, Gombrowicz commente et critique l'ingérence sans cesse grandissante de la science dans la sphère artistique. Il invite les artistes à lutter contre cette invasion et à regagner une certaine souveraineté, tout en rappelant la difficulté de cette tâche : « Attaquer, mais de quelles positions? Par quels moyens? Sommes-nous de façon générale capables d'attaquer? » (J2, p. 165). Plus loin, il propose un moyen de défense (d'attaque, oui!) contre le savant (la Science) : « Je leur ai expliqué alors que le *contre-argument* le plus adéquat me paraissait être un bon coup de poing ou de pied dans la carcasse du spécialiste. Et j'ai ajouté que cela s'appelait dans ma terminologie : "attacher le savant à son corps"... » (J2, p. 171. Nous soulignons). Jugés inefficaces, le discours critique et l'argumentation (le débat d'idées) font place à une « rhétorique de blousons noirs » (J2, p. 174) qu'expriment les entrées toutes exclamatives bordant l'anecdote en question. On le voit, le face à face avec le savant s'inscrit dans un long développement réflexif-argumentatif. À lui seul, il condense et concrétise le glissement du figuré vers le littéral : « Je lui [le savant] ai asséné quelques raisonnements de ma confection, mais que peut ma raison isolée contre sa raison à laquelle trois cent mille cerveaux ont [...] prêté leur cérébralité? » (J2, p. 175. Nous soulignons). La réponse (la solution) ne tarde pas à venir : « je lui ai flanqué un coup de pied dans la cheville » (*idem*). Le coup de pied ici n'a pas la valeur d'une action, d'un véritable acte d'agression, c'est une *figure de rhétorique* ! Ou si l'on veut : une métaphore, un contre-argument par la fiction, celle-ci étant le lieu gombrowiczéen par excellence de la confrontation *physique* à l'autre. Un lieu de douleur et de jouissance : « Il

<sup>53</sup> On retrouve ce même glissement du figuré au littéral dans une autre fiction du *Journal*, qu'on pourrait titrer ainsi : « dîner-déculottage en compagnie d'intellectuels parisiens » (J2, p. 366-369). Entouré d'intellectuels, Gombrowicz entreprend de se définir, ce faisant il rejette tout titre social et allégeance corporatiste : « Je m'écriai alors que je n'étais ni écrivain ni membre de quoi que ce soit ni métaphysicien, et encore moins critique, mais moi, moi-même, homme libre, indépendant, vivant, quoi... ». Au fond, il essaie de répondre à la question « qui êtes vous? », qui par sa nature même vous met à nu (ce sont les mots de Gombrowicz). Voyant que sa mise à nu par la parole (le figuré) n'arrive pas à rompre l'atmosphère de « mortelle discrétion » et de « tact infini », il commence à se déculotter en public (littéralement). Cette scène, qui est répétée deux fois, est un des rares passages burlesques du *Journal*.

a poussé un cri! Ah, le cri d'un savant, comme cela libère! » (*idem*). En définitive, nous pouvons affirmer que ce coup de pied est fantasmé, parce que sa référentialité (son univers de référence) n'est pas « la réalité », mais bien le texte lui-même, dans la mesure où il est l'aboutissement narratif et logique d'un développement polémique, qui le préfigure et lui donne sens. Une dernière chose : dans ce jeu du figuré et du littéral entre une bonne dose d'humour, de plaisanterie; omniprésente tout au long de la confrontation entre la science et l'art, celle-ci nous dissuade de prendre les propos de Gombrowicz *au pied de la lettre*.

La seconde fiction que nous avons relevée est « l'histoire de la pensée sartrienne » (*J2*, p. 268-272). Celle-ci se présente comme une discussion rapportée, comme le récit d'un entretien qu'a eu Gombrowicz avec un certain Georges Girrefest-Prest, correspondant patenté arrivant de Paris, dont le nom invraisemblable, en cours de narration, se métamorphose<sup>54</sup> pour le plus grand plaisir du lecteur. Cet émissaire étranger, ce porteur de « commérages glanés ici et là », raconte au diariste « ce qu'on lui a raconté » au sujet de l'émergence et de la formation de la pensée de Jean-Paul Sartre. Gombrowicz présente lui-même ce récit comme hypothétique (« difficile de vérifier, Dieu seul sait comment les choses se sont passées », *J2*, p. 268) et se dégage de toute responsabilité à l'égard de ce qui est rapporté, en insistant à maintes endroits que c'est son interlocuteur qui parle. Que toute cette « aventure de Sartre » soit une fiction, c'est l'évidence même. Dès l'incipit, le lecteur est amené à faire une telle lecture : « Le fait est que Sartre, encore jeune à l'époque, se promenait avenue de l'Opéra à sept heures du soir, moment où la circulation est la plus intense » (*idem*). Le détail, autant que la formulation, trahit la fiction. Outre ce genre d'informations pointilleuses, incohérentes pour un récit fondé sur des ragots, le fait que Giffé-Prest ait accès à la solitude et l'intimité de Sartre, qu'il décrive ses pensées et ses émotions, invalide toute perspective référentielle. Un tel accès à la psychologie de l'autre est un des traits caractéristiques de la fiction. Il faut maintenant dépasser le simple constat de la fictionnalité et interroger les motifs de toute cette mise en scène. Une fois de plus, la portée et le sens de ce récit se révèlent si l'on considère sa *dispositio*, la place qu'il occupe dans l'ensemble textuel. Le fragment dans lequel s'insère cette fiction débute ainsi : « Quand je m'attaque à la crise de l'art, ce n'est pas qu'étant moi-même artiste je surestime le problème – mais parce qu'il illustre la crise

<sup>54</sup> Voici les multiples variantes de son nom : Gifferest, Giffé-Prest, Giffeler-Pretet, Prevest, Giffeleré, Prest.

de la forme humaine en général... » (*idem*). Imaginer la formation de la pensée sartrienne devient donc une autre façon d'illustrer cette crise, de la dépeindre par le biais d'un autre parcours biographique, celui d'un écrivain-philosophe qui fut aux prises avec le même problème. Mais s'agit-il vraiment de l'autre, de Sartre dans ce récit? Avant de prêter la parole à Giffereest, Gombrowicz souligne la similitude entre son expérience et celle de l'existentialiste français : « Curieux, à quel point l'aventure de Sartre rappelle ce qui nous est arrivé, à Skrowaczewski et à moi » (*idem*). Et curieusement cette similitude s'étend au lexique, au vocabulaire employé pour décrire la pensée sartrienne : hormis le concept de « l'Autre » et celui de « responsabilité », la terminologie est résolument gombrowiczéenne. Qu'on ne s'y méprenne, en dépit des apparences, le protagoniste de ce récit est bien Gombrowicz. Tout comme Giffeleré est une *doublure narrative*, Sartre est une *doublure fictionnelle*, un corps fictif dans lequel le diariste incorpore sa voix, sa pensée. Le tour de force qu'il accomplit, sous couvert d'un récit de formation<sup>55</sup>, c'est de poursuivre sa réflexion sur le Nombre (qui débute en 1961 et que préfigure déjà la charge contre la science), sur l'individu confronté à la Multitude (l'Innombrable, les autres). D'ailleurs, le fragment suivant vient soutenir notre interprétation, puisqu'il s'ouvre sur une lassitude ressentie envers cette thématique : « Le nombre, je commence à en avoir assez... » (*J2*, p. 272). Ici, comme dans l'anecdote du coup de pied, la fiction vient relancer l'argumentation du diariste.

Réalisant une fusion aussi complète que complexe du fictionnel (de la fiction) et de l'autobiographique (de l'expérience vécue), le dernier récit que nous analyserons pourrait s'intituler « Événements sur le transatlantique *Federico* » (c'est le nom du navire qui ramena Gombrowicz en Europe; *J2*, p. 321-342). Ce récit, qui s'inscrit dans une longue séquence narrative et qui relate la traversée de l'Atlantique de l'écrivain polonais, est sans équivalent : il est un cas unique, un alliage de plusieurs types de récits (de voyage, du quotidien, rétrospectifs, métaphysiques, fictifs) fondu dans la veine poétique d'un fantastique existentiel porté à son paroxysme. Lieu vertigineux et douloureux, de déchirement et de perte, ce récit se lit comme le drame d'un homme incapable de concilier en lui son passé (sa vie argentine), qui lui échappe déjà, et son présent, qui s'ouvre sur le vide, sur l'informulable (symbolisé par l'océan). Ce drame, on ne saurait en

<sup>55</sup> Le récit de l'émergence et de la formation de la pensée sartrienne est à mettre en relation avec « l'aventure de Mascolo » (*J1*, p. 192-194), fiction analogue à bien des égards, où Gombrowicz développe une thématique voisine du Nombre, soit celle de la pensée individuelle confrontée à la pensée collective.

douter, a réellement été vécu par Gombrowicz. Par contre, nul doute aussi que certaines scènes de ce drame relèvent de la fabulation, pour la simple et bonne raison qu'elles sont tirées d'une nouvelle de *Bakakai*, intitulée « Événements sur la goélette Banbury » (1932). À trois endroits de la narration trans-Atlantique<sup>56</sup>, Gombrowicz transcrit des passages de ce récit fantastique<sup>57</sup>, qui sont signalés par l'usage de l'italique et qui correspondent en tout point au texte original. Sans préavis et sans marquer une quelconque transition, le diariste intègre d'une manière fluide des extraits de sa nouvelle à son journal, réalisant une fusion parfaite de ces deux univers diégétiques. Ainsi, il ne se contente pas d'une transcription, d'un collage textuel, mais d'une mise en abyme de la fiction dans un cadre autobiographique. Tout se passe comme si Gombrowicz transportait les événements et l'équipage de la goélette Banbury sur le pont du Federico, et qu'il se substituait au protagoniste de la nouvelle, tout en préservant son identité. La superposition est d'autant plus déroutante que même l'italique n'indique pas toujours le point de jonction entre ces deux univers. En effet, Gombrowicz délaisse parfois la citation pour s'adonner à une réécriture : c'est le cas de l'épisode du matelot qui ingère le cordage (*J2*, p. 337-339), repris d'une manière analogue certes, mais sous une forme narrative différente et à partir d'un autre lieu d'énonciation. Le plus intéressant dans cette fusion du fictif et du référentiel, ce n'est pas tant le fait que le diariste réinterprète cette fiction sur une scène biographique, dans la peau de Gombrowicz, que le fait que la fiction ait valeur de référence : elle est convoquée à titre de souvenir, comme si « la seule mémoire qui parvienne à faire surgir du chaos quelque chose qui ressemblerait à l'ordre d'un destin, [était] portée par une fiction écrite trente ans auparavant »<sup>58</sup>. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la fiction ici remplit une fonction biographique.

<sup>56</sup> Voir : *J2*, p. 323-324, p. 337 et p. 341. Si notre lecteur est curieux de consulter la traduction originale de la nouvelle, il trouvera les passages correspondants dans *Moi et mon double* (Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1996) aux pages suivantes : p. 218, p. 196-197 et p. 227.

<sup>57</sup> « Événements sur la goélette Banbury » présente un mélange d'éléments fantastiques et grotesques, un mélange typiquement gombrowiczéen. Les extraits cités par Gombrowicz viennent contaminer, pervertir le récit de la traversée trans-Atlantique et l'entraînent dans un registre fantastique. Autrement dit, la fiction agit comme une anomalie, une intruse porteuse d'étrangeté. Notons, qu'une fois de plus, l'irruption du fantastique se fait à la faveur d'une dissolution de la Forme.

<sup>58</sup> Dominique Garand, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux », *art. cit.*, p. 53.

*Récits du quotidien : de la banalité à la métaphysique*

La fictionnalité du *Journal* de Gombrowicz, il nous semble, n'est plus à démontrer. Elle s'observe aussi bien au niveau structurel, sous les traits d'une chronologie factice, d'une fiction de l'écriture au jour le jour, qu'au niveau de la mise en récit, de la narration, sous les traits d'une fictionnalisation du vécu, processus qui fait appel à la fois à une « pensée des effets »<sup>59</sup> et à une activité fabulatrice. À bien considérer la part narrative, les « narrations artistiques » (C. p. 103) du *Journal*, on réalise à quel point la démarche de son auteur est plus près d'une écriture romanesque que d'une entreprise diaristique conventionnelle, s'attachant à témoigner, par le biais d'annotations et de descriptions, de l'existence au quotidien. Chez Gombrowicz, l'existence, qu'elle relève de la banalité quotidienne ou d'une passion métaphysique, est presque toujours apprêtée, narrée de façon à *intéresser* et à *intriguer* le lecteur. Au-delà de cette fictionnalisation généralisée, qui va de pair avec un constant souci du lecteur, un autre constat s'impose au sujet de cette trame d'existence : elle présente peu de récits du quotidien, de relations racontant les expériences et les événements vécus par le diariste au jour le jour. Cette rareté s'explique d'abord par le statut minoritaire de la part narrative elle-même, le plus souvent éclipsée par la part réflexive-argumentative de l'ensemble, par une écriture, non pas axée sur une représentation d'un quotidien factuel et événementiel, mais sur l'élaboration d'une pensée, d'une vision du monde, indépendante de l'actualité, voire de la réalité immédiate du diariste (bien des commentaires et réflexions de Gombrowicz concernent la vie intellectuelle et littéraire de la Pologne de l'avant-guerre). Cela dit, même au sein de la part narrative, les récits du quotidien sous la forme de comptes rendus, de relevés détaillant les faits et gestes journaliers, sont rares au point de constituer des exceptions. Outre le compte rendu détaillé d'une journée de 1954 (*J1*, p. 182-183), que nous avons cité au chapitre précédent, nous ne comptons que quatre autres « récits » de cette nature : l'emploi du temps du diariste à *Mar del Plata* (*J1*, p. 368), une description du « mode de vie » de Gombrowicz (*J1*, p. 443-444), la séquence discursive-narrative du « Café Querandi » (*J2*, p. 67-84) et un bref portrait du quotidien à Vence (*J2*, p. 543-544). Autrement dit, le type de récit le plus caractéristique du journal personnel est quasiment absent du *Journal* ! Cette absence ne signifie pas que Gombrowicz occulte la dimension quotidienne, banale et triviale, de son existence, loin

---

<sup>59</sup> L'expression est de Roland Barthes et renvoie au concept de « fiction » (*op. cit.*, p. 667).



s'en faut d'ailleurs, mais elle indique son choix de délaissier cette forme d'inventaire du vécu, qui tient du simple résumé (description d'ensemble), au profit d'anecdotes, de narrations détaillant une expérience en particulier (rencontre, discussion, accident, visite d'un musée, etc.). Ce faisant, le diariste offre à son lecteur une représentation fragmentaire et discontinue de son existence quotidienne : nous avons affaire à des détails, à une série de saynètes, mais rarement à une vue d'ensemble où se retrouveraient condensés les multiples scènes et actes du théâtre de la quotidienneté. Le *Journal* n'a rien d'un carnet de bord ou d'un éphéméride, ses rapports à *l'emploi du temps* et à *l'ordre du jour* sont lâches, voire par moments inexistants. Seuls les récits de voyage sont davantage ancrés dans le quotidien : à travers eux se dessinent une profondeur du jour, une chronologie et une plus grande unité d'action. Contrairement aux anecdotes isolées, qui ne présentent *qu'un instant, qu'un extrait* du quotidien, les récits de voyage rendent perceptible une continuité, le déroulement « au jour le jour » de l'existence du diariste.

Il est évident que Gombrowicz ne tient pas son journal pour rendre compte de sa vie quotidienne. Nous l'avons vu, la fonction première du *Journal* est d'assurer à son auteur une position interlocutoire, d'où il pourra s'émanciper des jugements des critiques et mener son combat pour la souveraineté de son œuvre et de sa personne. Parallèlement à cette fonction fondamentale, l'écriture diaristique en remplit une autre, toute aussi agonistique, mais qui se déroule sur une autre scène, celle précisément de la vie quotidienne. Le désir de s'affranchir du discours critique se double de la volonté de s'émanciper par l'écriture de l'existence triviale qui oppresse l'écrivain : « J'ai entrepris de rédiger ce Journal tout simplement comme expédient, moyen de sauvetage, de peur de déchoir et de sombrer définitivement dans les flots de la vie triviale qui m'arrivent déjà jusqu'aux lèvres » (*J1*, p. 85). L'image est forte et illustre une situation agonique, où la souveraineté de l'artiste et la pratique même de son art se voient menacées de silence par la trivialité du quotidien. Pour comprendre cette métaphore, il faut se rappeler qu'à l'époque où il écrit ces lignes, Gombrowicz est employé au *Banco Polaco* (la Banque polonaise de Buenos Aires), contraint à un travail alimentaire, à une fonction de gratte-papier, sommet de la trivialité et antinomie de la création artistique ! De cette occupation aussi accaparante qu'aliénante<sup>60</sup>, il n'est rien dit, sauf le désagrément et le dépit qu'elle

<sup>60</sup> Gombrowicz a travaillé pendant plus de sept ans au *Banco Polaco*, de 1947 à 1955. Au début de 1955, il brosse cet autoportrait dans son journal : « Après tant d'années, remplies malgré tout d'effort tendu et de labeur, qui suis-je donc ? Un petit employé, assassiné par sept heures passées

occasionne. Évidemment, ce « silence » n'est pas un hasard : il correspond et dénote la posture agonique du diariste face aux exigences triviales de l'existence. Le nombre restreint de récits du quotidien s'explique aussi par ce désir de résister, d'endiguer les flots de la trivialité, afin de porter l'écriture sur autre scène, sur un plan intellectuel et artistique. Ainsi, on imagine mal Gombrowicz dresser le menu de ses jours, *répéter* l'ordinaire d'un quotidien qui, à bien des égards, est le lieu familier du compromis et de la déception. C'est sans doute pour cette raison d'ailleurs que les récits de voyage offrent une représentation plus riche du quotidien, car ils s'inscrivent dans des lieux autres, étrangers, propices à la découverte et à la nouveauté. Dans cette résistance s'expriment le désir d'élever la voix au-dessus de la médiocrité quotidienne, de porter l'écriture diaristique jusqu'à la création artistique (d'où la fictionnalisation), mais aussi le cri contenu d'un artiste ayant perçu ce qu'il y a de désespérant et d'humiliant dans la monotonie des jours.

Une fois encore, il faut réajuster notre tir, car à définir les récits du quotidien selon l'angle exclusif de la banalité, de la trivialité de l'existence, nous ratons une ambivalence (mise en tension) essentielle de l'écriture gombrowiczéenne. Gombrowicz, somme toute, vécu une vie modeste, sans hauts faits civiques, sans exploits héroïques, et l'acte le plus extrême et le plus décisif de sa destinée fut sans doute celui d'écrire. Le *Journal*, dans son aspect autobiographique, ne nous plonge pas pour autant dans le récit d'une existence d'homme cantonné dans la monotonie quotidienne. Non seulement parce qu'il donne à lire l'aventure d'un esprit d'une rare originalité et créativité, mais aussi et surtout parce que Gombrowicz ne cesse de nous rappeler par son propre exemple qu'au creux borné du jour, en apparence si limité et si familier, s'ouvrent les abîmes de l'illimité, ceux du réel non balisé, sur lequel, finalement, nous avons peu de prise. Lorsque nous parlons de banalité ou de monotonie du quotidien, nous faisons référence *implicitement* au champ événementiel de l'existence. Mais le quotidien est fait *d'autre chose* que d'événements, il est traversé par un flux non événementiel dont la source, l'origine, prend naissance dans une confrontation permanente entre le sujet et le réel. Cette confrontation n'est pas détachée de la situation présente, des conditions de vie, du sujet. Par contre, ce qui la cause et l'entraîne ne relève pas de l'actualité événementielle,

---

quotidiennement à brasser la paperasse, étranglé dans toutes ses entreprises d'écrivain. Rien, je ne puis rien écrire en dehors de ce *Journal* ! » (*J1*, p. 321). Notons quand même que c'est au *Banco Polaco* que Gombrowicz rédigea *Trans-Atlantique*, ce qui n'est pas « rien » !

mais de l'être même, c'est-à-dire du *fait d'exister*. C'est ainsi que maints récits du quotidien du *Journal* versent dans la métaphysique, non pas qu'ils délaissent le champ événementiel, mais celui-ci se trouve approfondi par le champ vertigineux de l'existentiel : « les abîmes métaphysiques travaillent en creux la réalité la plus banale, comme si l'aventure humaine se déployait sur deux étages qui ne communiquent que très rarement entre eux »<sup>61</sup>. *Le Rio Parana au jour le jour*, ainsi que plusieurs autres récits<sup>62</sup>, montrent bien que cette simultanéité, cette mise en tension du Limité et de l'Illimité, de la réalité banale et éculée et du réel insondable et infini, donne lieu à des *situations agoniques* (situations conflictuelles, contradictoires et déchirantes) et non à de calmes dissertations philosophiques. Chez Gombrowicz, la métaphysique, sous l'aspect de l'appréhension de l'Illimité, est « dévorante »<sup>63</sup>. Source de vertige et d'angoisse, elle fait voler en éclats, tout en les laissant intactes, les apparences tranquilles et bien définies du quotidien : « une fois la façade du quotidien tombée en poussière, notre position dans le cosmos nous apparaît pour ce qu'elle est en réalité, à savoir quelque chose d'insondable, d'inconcevable, où il y a place, donc, pour *toutes* les éventualités » (*J2*, p. 199). Les récits métaphysiques (ou existentiels) du *Journal*, résolument ancrés dans le physique, dévoilent précisément *l'autre scène* (« l'autre côté », pour reprendre les mots du diariste) du quotidien, où prend place et agit quelque chose d'insaisissable, ou du moins qui ne saurait, malgré sa résurgence, s'épuiser et finir par devenir banal et monotone. Quelque chose, n'importe quoi, ou même rien. À y regarder de plus près, l'autre scène, puisqu'elle fait place à toutes les possibilités, reste vide, rien n'y est représenté : c'est précisément ce « rien », ce « pas encore quelque chose » qui surgit dans le train-train quotidien. Au contraire des « petits riens » du quotidien qui, nonobstant leur insignifiance, finissent par constituer une trame d'existence, ce rien métaphysique, comme figure de tous les possibles, destitue – momentanément – les repères symboliques et coutumiers (« la façade du quotidien ») du diariste, plaçant ce dernier devant une altérité radicale et menaçante.

<sup>61</sup> Dominique Garand, *art. cit.*, p. 60.

<sup>62</sup> Voir notamment : *J1*, p. 263-266; *J1*, p. 367-387; *J2*, p. 67-84; *J2*, p. 189-203.

<sup>63</sup> Référence faite à ce passage du *Journal* : « Je me moque de la métaphysique... qui me dévore » (*J2*, p. 70).

*Récits de voyage : du séjour à la traversée*

Le *Journal* tout entier est le fruit du voyage, ou devrions-nous dire de l'exil, en précisant toutefois, et cela malgré toutes les réserves que nous pouvons émettre à ce sujet, qu'il fut davantage choisi et assumé qu'imposé et subi. Il est problématique, voire malaisé, de parler d'exil avec Gombrowicz, si nous considérons sa biographie et son attitude à l'égard de sa patrie, la Pologne. Par moments, le terme nous semble déplacé, inadéquat. La raison étant que l'exil, chez cet écrivain, revêt une dimension plus fondamentale et qu'il précède en quelque sorte la rupture avec le pays des origines : « Une patrie? Mais tout homme éminent, du simple fait de son éminence, est étranger, même à son propre foyer » (*Jl*, p. 93). La lecture de *Souvenirs de Pologne* nous montre bien que Gombrowicz n'a pas acquis son statut de marginal, d'*outsider*, en traversant l'océan Atlantique. Outsider, il l'était déjà à Varsovie. Évidemment, « l'exil en terre étrangère » présente une série de contraintes, de difficultés et de défis inédits pour celui qui se sent exilé au sein même de sa mère patrie. On ne saurait nier la dure réalité de l'exil argentin : les premières années en sol américain, si peu documentées, furent marquées par une misère (matérielle) et un isolement sans commune mesure avec la marginalité polonaise. Cela dit, pour comprendre l'exil chez Gombrowicz, il faut le nuancer, éviter les poncifs d'usage, éviter de faire de cet écrivain une victime de l'histoire ou d'un régime politique. Il faut surtout garder à l'esprit que l'exil argentin en dissimule un autre, dénué de toute forme de nostalgie, exprimant un déracinement plus profond, une solitude vouée à l'incomplétude : « Mon vrai lieu, écrit Gombrowicz lors d'une de ses pérégrinations argentines, n'est ni mon pays natal, ni la maison de mes parents, ni une pensée, ni une parole! – non, la vérité est que je n'ai pas d'autre maison à moi hormis celle-ci! Oui, hélas! Hélas! Ma seule maison est cette maison inhabitée » (*Jl*, p. 240). Une maison vide croisée en chemin et dont l'unique « lien d'appartenance » est une pensée arbitraire, elle-même désinvestie, sans origines, sans filiations affectives. Exil géographique ou errance existentielle? Une chose est sûre : l'exilé polonais est aussi un voyageur au long cours. D'ailleurs, Gombrowicz ne s'est jamais exilé de Pologne, il est tout simplement parti en voyage... et n'est jamais revenu.

Au moment où Gombrowicz entreprend son journal, treize années ont passé depuis le départ de Pologne. Varsovie est bien loin. Un nouveau lieu familier, un autre port d'attache, occupe désormais le centre de la géographie intime du diariste : Buenos

Aires. Lieu d'accueil et de résidence, lieu de déchéance et de renaissance, la capitale argentine au fil du temps et des épreuves est devenue le quartier général de l'écrivain. C'est un lieu que Gombrowicz s'est approprié, qu'il a parcouru de long en large et qu'il a investi : un lieu en quatre dimensions peuplé de souvenirs, et dont la topographie se double d'une mémoire personnelle. Dès lors, tous les voyages commenceront à partir de Buenos Aires, lieu du départ et du retour. Disons d'emblée que Gombrowicz ne fut pas un bourlingueur à la Blaise Cendrars, du type expéditionnaire en soif d'aventures qui n'hésite pas à ramener un tamanoir dans ses valises ! Cet « homme de café », comme l'appelle si justement Malgorzata Czerminska<sup>64</sup>, habitué à deviser en fumant la pipe et en jouant aux échecs, serait plutôt un voyageur du type vacancier. En dépit de ce portrait légèrement caricatural, il est indéniable que Gombrowicz fut un voyageur assidu. Dans le *Journal*, on observe de multiples changements de lieux, une série de déplacements et de séjours hors les murs de Buenos Aires. Au fil des pages, on le devine sillonner l'Argentine et l'Uruguay (Montevideo, Carrasco, Piriapolis), le plus souvent en train, parfois en bateau et même, en deux occasions, en avion. On le retrouve dans des localités pittoresques sises au pied des montagnes (Córdoba, Tandil) ou au bord de l'océan (Mar del Plata, Necochea). Jusqu'à la veille de son retour en Europe, Gombrowicz a voyagé, demeurant peu, tout compte fait, dans la capitale argentine. Ces périple américains sont autant de retraites, de séjours dédiés au repos (à la santé<sup>65</sup>) et à l'écriture, plutôt qu'à l'exploration du pays et à la recherche d'exotisme. Voilà bien une chose rarement exprimée sous la plume du diariste, l'exotisme. Sans doute parce que pour cet écrivain il ne s'agit pas tellement de découvrir des lieux étrangers que d'expérimenter de nouvelles *situations*. Malgré les descriptions, le lieu demeure *en retrait*, l'avant-scène de l'écriture se trouve occupée délibérément par le sujet, Witold Gombrowicz. Rappelons-nous ces lignes du *Journal Paris-Berlin* : « Non, je n'écris pas sur Berlin, j'écris sur moi-même – résidant pour cette fois à Berlin, je n'ai le droit de parler de rien d'autre » (*J2*, p. 401). En fait d'exotisme, seule la superbe séquence narrative de *Santiago del Estero* s'en fait l'expression, en décrivant un « choc, [une] collision du Nord et du Sud » (*J1*, p. 637), entre un homme de l'Occident nordique et des indigènes d'une contrée australe aux

<sup>64</sup> Malgorzata Czerminska, « Au café et par-delà l'océan. Les paradoxes de la philosophie du voyage chez Gombrowicz ». In *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 213.

<sup>65</sup> Le premier voyage à Tandil s'ouvre sur ces lignes : « C'est le printemps qui m'y a fait venir et l'espoir de me débarrasser des microbes de la grippe asiatique qui me restent » (*J1*, p. 571). Plus globalement, il faut se rappeler que Gombrowicz était asthmatique et qu'il avait l'habitude depuis sa jeunesse de faire de telles « retraites curatives », à Zakopane par exemple.

relents d'Orient. Ce dépaysement, plus qu'un choc culturel, est un choc physique, celui d'un érotisme des corps happant les sens, d'une découverte fascinée de la beauté de la jeunesse argentine. Encore que cette découverte, au fil de la narration et des réflexions, soit sans cesse avouée et niée, savourée et rejetée.

Analysant les récits tandiliens et la séquence narrative de *Santiago*, Malgorzata Czerminska identifie, comme une composante d'une poétique du voyage, « la stratégie gombrowiczéenne de conquête d'un nouveau territoire »<sup>66</sup>. Cette interprétation est judicieuse à plus d'un égard, seulement voilà, cette stratégie, cette approche à la conquistador, ne saurait caractériser une poétique gombrowiczéenne du voyage, car elle se déploie dans l'ensemble du *Journal* et recouvre un trait général de la démarche, interhumaine et agonistique, de ce « roi des cafés », en (con)quête d'un auditoire, celui du *Ziemianska* ou du *Rex*. À lire les différentes relations de voyage du diariste, il nous apparaît impossible d'en faire ressortir une poétique spécifique, qui se détacherait de celle des autres types de récits. La grande majorité des récits de voyage du *Journal* s'ouvrent sur de brèves descriptions, souvent de style télégraphique, nous informant du trajet effectué (du voyage proprement dit), de la géographie et parfois de l'histoire du lieu « visité » et des nouvelles conditions de vie du diariste. Tout cela est concis, voire expéditif. Exception faite du *Rio Parana au jour le jour* et du récit de la traversée trans-Atlantique, le voyage, en tant que déplacement à travers l'espace et exploration des lieux, tourne court et se solde par quelques promenades, rencontres et discussions qui, additionnées, ne présentent aucunement la cohérence d'un itinéraire ou d'une quelconque activité exploratrice, encore moins touristique! À ce point, on l'aura compris : le récit de voyage vient se confondre avec le récit du quotidien. Plus encore, le changement de lieux, bien qu'il comporte toujours une dose d'altérité, d'étrangeté – source d'impressions diverses –, entraîne la narration plus avant dans la quotidienneté, comme si le voyage opérait un rapprochement avec le familier et l'anodin. À défaut de nous faire visiter les lieux, de nous faire voir du pays, Gombrowicz nous décrit sa routine de vacancier, nous informe qu'il a bien déjeuné, nous fait part de ses flâneries méditatives, ou bien il nous convie à la table d'un café, le lieu commun par excellence de l'univers gombrowiczéen. Seuls les récits de « croisière » nous amènent véritablement ailleurs, non pas parce qu'ils retracent un parcours, se donnent à lire comme une trajectoire, mais parce qu'ils nous

---

<sup>66</sup> Malgorzata Czerminska, *art. cit.*, p. 220.

mettent en présence d'un sujet en proie à une altérité, autrement plus radicale et menaçante que l'autre (l'étranger-l'étrangeté) de l'exotisme. Dans le *Rio Parana* et le récit du retour en Europe, le choc décrit par Gombrowicz, provoqué par une traversée de l'espace, n'est d'ordre ni géographique ni culturel : il prend lieu dans une brèche, une zone de déchirement de son être, où s'affrontent des perceptions (ou pensées) antagoniques et inconciliables, c'est-à-dire qui ne peuvent être intégrées harmonieusement à une même vision du monde (dans le cas de *Rio*) ou à une même mémoire – identité (dans le cas du récit trans-Atlantique<sup>67</sup>). Une dernière observation, par souci de justesse, doit être faite ici. Bien qu'un rapprochement entre ces deux séquences narratives soit sensé et pertinent, notre avis est que le récit du retour en Europe gagne à être analysé dans sa singularité, sous l'angle non pas du voyage, mais de l'exil<sup>68</sup>. Aucun autre passage du *Journal* n'est à ce point chargé d'affects, nulle part ailleurs ce mot – amour –, si rare dans la prose du diariste, ne revient aussi souvent. C'est davantage l'histoire d'une rupture intime qu'un récit de voyage. Stoïque, Gombrowicz ne sombre pas dans l'épanchement pathétique et, comme si c'était pour lui une règle imposée, il ne cesse d'allier au tragique le trivial, de contrebalancer l'expérience agonique par des événements insignifiants, anecdotiques.

### *Récits rétrospectifs*

Parler de « récit rétrospectif » à propos de narrations contenues dans un journal personnel comporte toujours une dose de pléonasmе : l'acte de narrer se faisant nécessairement *après-coup*, le récit se trouve orienté par défaut vers le passé. Autrement dit, pour qu'un événement puisse être raconté, il doit être révolu. La seule action pouvant coïncider avec sa relation, c'est l'écriture – l'acte d'écrire. À notre connaissance, ce type de simultanéité – de *réelle* coïncidence – se retrouve à trois endroits du *Journal* : « J'écris ces lignes dans ma chambrette, mais me voilà obligé d'interrompre, car mon dîner m'attend à la pension » (*J1*, p. 39); « J'écris cela dans le train qui m'emporte vers Buenos

<sup>67</sup> « Tu t'efforces des années entières de devenir quelqu'un – et qu'es-tu devenu? Ce fleuve d'événements dans le présent, ce flux tumultueux de faits qui se produisent, cet instant stérile que tu vis et qui ne peut te relier à rien. Le chaos, voilà tout ce qui te revient. » (*J2*, p. 344).

<sup>68</sup> Déjà en 1955, Gombrowicz écrivait à propos de son journal et de l'Argentine : « Que ces pages du moins demeurent le vestige d'une certaine intimité vécue avec ma seconde et douloureuse patrie, l'Argentine, terre que le destin m'a donnée et à laquelle il me serait aujourd'hui difficile de m'arracher pour de bon » (*J1*, p. 319).

Aires, et le nord » (*Jl*, p. 428); « Maintenant je suis sur la plage, au milieu des autres corps, et j'écris, couché sur le ventre » (*Jl*, p. 554). Évidemment, il existe un autre type de coïncidence, celle-ci illusoire, pur effet poétique engendré par l'usage du présent fictionnel (ou aoristique). Ce temps de l'imaginaire est couramment employé par Gombrowicz, spécialement lorsqu'il s'agit de raconter ses promenades ou, comme nous les avons précédemment nommées, ses flâneries méditatives. Cela dit, même si les récits du *Journal* sont *ipso facto* rétrospectifs, on ne saurait tous les mettre dans le même panier, car il existe plusieurs degrés et différentes formes de rétrospection. Certains récits relatent un passé proche (celui du mois en cours, du jour passé – hier – ou de la journée présente), d'autres un passé lointain (distant de plusieurs mois ou années)<sup>69</sup>. Puis, certains récits ne font qu'évoquer un souvenir, un moment singulier, alors que d'autres reconstituent des pans entiers du passé du diariste, retraçant une période de sa vie ou l'épopée d'une de ses œuvres (par exemple, celle de *Trans-Atlantique*, *Jl*, p. 497-500). Dans un ordre d'importance quantitative, des plus récurrents aux plus rares, il est possible d'identifier trois grandes catégories de récits rétrospectifs présents dans le *Journal*. D'abord, les récits du passé immédiat, qui correspondent à ceux du quotidien, dont plusieurs s'ouvrent, comme il est d'usage dans l'écriture diaristique, par les déictiques « Hier » ou « aujourd'hui ». Viennent ensuite les micro-récits de souvenirs isolés qui tissent parfois *une trame thématique* (c'est le cas de la *snl*, construite autour des thèmes de l'aristocratie et de la généalogie), sans pour autant constituer un *ordre chronologique*. Finalement, il y a le récit des premières années en Argentine (*Jl*, p. 281-315) et le *Journal Paris-Berlin* qui présentent un véritable travail de rétrospection autobiographique, donnant à lire un ordre à la fois thématique et chronologique, puis un sens (une direction) dans la durée, à l'enchaînement des événements et actions relatés.

La première de ces deux séquences narratives s'avère plus ou moins continue. Enchevêtrée aux analyses et réflexions du narrateur, elle débute par l'arrivée en Argentine (1939) et se clôt d'une manière abrupte sur la naissance du *Journal* (1953). Ce récit joue un rôle d'une importance capitale dans « l'autobiographie » de Gombrowicz, car il fait le

<sup>69</sup> Comment éviter cette question : où s'arrête le « proche » et où commence le « lointain »? Est-ce qu'un événement du mois passé est lointain, par exemple? Question d'échelle et de perspective : à l'échelle d'une vie, un mois est une « courte distance », mais dans la perspective d'une écriture au jour le jour, axée sur l'aujourd'hui, un mois est déjà un saut dans le temps considérable. Puisqu'il n'existe pas de convention (elle serait aussitôt contestée) en réponse à cette question, nous avons fixé nos propres bornes (voir les parenthèses), en tenant compte de l'ensemble des récits du *Journal*.



pont entre *Souvenirs de Pologne* (dont l'action se termine en 1938) et le *Journal*. Sous l'angle de la rétrospection, le cas du *Journal Paris-Berlin* est beaucoup plus complexe, voire chaotique. D'abord rappelons quelques faits. Le temps de son écriture couvre une période allant de mai 1963 jusqu'au début de 1965. Le temps du récit, lui, va du 19 mars 1963 (le jour où Gombrowicz apprend qu'il est invité par la fondation Ford à séjourner un an à Berlin) à mai 1964 (départ de Berlin). Autre chose à remarquer : la portion du *Journal* de 1963, la plus continue du point de vue chronologique, traite seulement des péripéties du départ d'Argentine, de la traversée trans-Atlantique et du premier séjour parisien, qui s'étendent sur une durée approximative de deux mois. De son côté, la portion de 1964 couvre, en différé, l'année entière passée dans la capitale allemande. Autrement dit, à partir du *Journal Paris-Berlin*, le caractère rétrospectif de la narration s'accroît : le diariste prend décidément du retard. Cela se vérifie en jetant un coup d'œil aux années 1965 et 1966 : la première couvre le séjour à Royaumont (juin-août 1964) et la seconde résume, en ouverture, plus d'un an de silence, période pendant laquelle Gombrowicz a emménagé à Vence. Mais, même si sur le plan de l'écriture le regard rétrospectif est évident, il tend à s'éclipser à la lecture, à se dissimuler au lecteur. La présence de « notes de voyages » et l'usage du présent fictionnel contribuent à maintenir une fiction de l'écriture au jour le jour et à effacer du même coup la distance temporelle. De plus, si les deux premiers chapitres du *Journal Paris-Berlin* se conforment, avec dates et jours de la semaine à l'appui, à une chronologie linéaire, les autres chapitres ne respectent pas nécessairement l'ordre des événements : nous sautons d'un fragment à l'autre, sans savoir si ce qui est relaté est antérieur ou postérieur à ce que nous avons déjà lu. La rétrospection ne joue pas ici un rôle organisateur : l'écriture n'est pas soumise à l'ordre des événements, elle invente son propre temps, sa propre chronologie, se déployant non pas sur un axe arbitraire et linéaire, mais avançant selon une logique subjective et fragmentaire.

### *Esquisse d'un portrait*

Les différents types de récits que nous avons mis au jour ne constituent pas une typologie stricte et fermée, mais plutôt un portrait esquissant les linéaments – les principaux traits – d'un art narratif. Plusieurs récits du *Journal*, indépendamment de leur forme, présentent une combinaison de ces traits et rendent impossible toute classification

rigoureuse. Avec Gombrowicz, nous ne gagnons rien à vouloir établir des frontières étanches, il vaut mieux s'en tenir à des balises, à des points de repère. Le *Journal* est un véritable laboratoire de la forme narrative, le diariste y développe, y expérimente son art romanesque en toute liberté, libéré pour ainsi dire des exigences de l'œuvre (du « faire œuvre ») qui, toujours, réclame son achèvement. Liberté de l'inachevé, d'un espace ouvert d'écriture. Bien qu'elle soit réduite, la part narrative est d'une incroyable richesse, d'autant plus qu'elle ne se borne pas à la perspective autobiographique, mais l'ouvre au vaste horizon de l'autofiction. Par cette ouverture fait son entrée l'auteur-personnage Gombrowicz, cumulant les rôles de metteur en scène et de protagoniste, déployant toutes les ressources de son art afin d'arriver à sa propre création. Et dans ce vaste théâtre qu'est le *Journal*, les récits sont « l'autre scène » de l'écriture diaristique. Ces derniers ne font pas que donner la réplique au discours, que relayer la part réflexive-argumentative : ils font apparaître « autre chose », ils assument des rôles différents.

## CHAPITRE 3

### LES FONCTIONS DU RÉCIT

#### *Diversité des rôles*

Il me faut donc devenir mon propre commentateur, et même mon metteur en scène. Je dois forger le Gombrowicz penseur et le Gombrowicz génie, le Gombrowicz démonologue de la culture et beaucoup d'autres Gombrowicz indispensables (C, p. 56).

Dès le début de notre réflexion, nous avons insisté sur le caractère concerté et réfléchi du *Journal* de Gombrowicz, sur le fait que celui-ci, en tant que projet littéraire, était porteur du désir de souveraineté de l'écrivain, plus encore qu'il s'en voulait la *réalisation*, ou du moins sa *mise en acte publique* – son *engagement*. Clairement exprimé dans la correspondance avec Jerzy Giedroyc, ce désir, rassemblant de multiples ambitions, est également exposé dans le « programme » de 1953 (*Jl*, p. 81-85). Dans ce dernier, Gombrowicz nous fait part des motifs et des motivations, des visées et des souhaits qui animent son entreprise diaristique. Il ressort de cet exposé que le *Journal* répond à des objectifs stratégiques et à des fins pratiques : il est un espace de médiation – une « plate-forme interlocutoire »<sup>1</sup>, que conçoit son auteur comme « l'instrument de [s]on devenir face à [n]ous [les lecteurs] » (*Jl*, p.83), comme un « instrument de combat » (*Jl*, p. 324) dans sa lutte menée contre le public pour sa propre supériorité. Un instrument dont use, ou plutôt joue le diariste pour se défendre contre les critiques et les lecteurs, pour « faire éclater l'étroit carcan de concepts » (*Jl*, p. 83) et les gueules qui le menacent de réduction et de déformation, mais aussi pour initier ce même lectorat à ses problèmes personnels, pour le rattacher à ses préoccupations artistiques et intellectuelles. Nous revenons sur ces grands rôles assumés par le *Journal*, car ils forment l'arrière-plan de notre réflexion sur la part narrative. Ce qui nous a amené à la thèse que les récits présents dans cette œuvre remplissent des fonctions particulières, c'est d'abord une dynamique de lecture, un regard allant du tout à la partie. Si l'ensemble est instrumentalisé, les fragments narratifs qui le composent en partie le sont également : ils sont pour ainsi dire des dispositifs intégrant et alimentant l'œuvre-instrument. Il s'agit là d'un postulat, nullement d'une évaluation définitive. Car à la lecture, les choses sont loin d'être si

---

<sup>1</sup> Dominique Garand, *op. cit.*, p. 43.

évidentes et on ne saurait s'en tirer uniquement en reportant les fonctions générales du *Journal* à la part narrative. D'ailleurs, nous disons « les fonctions » comme si leur nombre était défini, mais en vérité si nous pouvons aisément cerner quelques « grands rôles », plusieurs autres, plus flous, plus inconsistants, nous échappent. Gombrowicz lui-même, en cette matière, n'est pas exhaustif (voir la citation en exergue). Il est certain qu'aux intentions déclarées du diariste s'ajoutent des desseins plus souterrains, plus furtifs, qui travaillent en creux l'écriture, et qui ne sont pas nécessairement assimilables à des fonctions spécifiques (ce qui n'empêche pas l'analyste de les nommer). De plus, les rôles de premier plan par leur généralité laissent place à une diversité impondérable d'interprétations, de manières de réaliser les « tâches » à accomplir. Il est parfois impossible d'identifier la portée pratique d'un fragment, qu'il soit narratif ou non, et par conséquent d'y discerner un lien le rattachant aux grands enjeux du projet diaristique. À moins de considérations d'ordre général et extratextuel, il est malaisé de ramener tous les fragments du *Journal* à l'idée même de fonction, de déceler dans chacun un rôle, une tâche, une utilité; certains fragments nous semblent gratuits, dénués en tout cas d'intentions ou de visées manifestes. C'est le cas notamment de plusieurs micro-récits de facture anecdotique. Par exemple, que penser de « l'anecdote » du coup de téléphone à Pla (*J1*, p. 363-364) ? Le propos en est si insignifiant que le récit nous paraît frappé d'inanité : rien en lui ne nous permet de l'assimiler à un sens, à un but intégrant une stratégie transcendante. Bien sûr, en considérant la *valeur* autobiographique de tels récits, nous pouvons dire qu'ils participent à la visée complémentaire de l'écriture gombrowiczéenne, celle de « raconter sa propre histoire », celle de se représenter/s'inventer sous le regard d'autrui. Du point de vue de la réception, nous pouvons aussi attribuer à ces récits une fonction récréative, mais cette dernière laisse très peu de place à une problématisation et elle s'avère peu révélatrice de l'art narratif de Gombrowicz.

Si certains récits du *Journal* semblent se borner à « raconter une histoire », d'autres cependant répondent à des usages et des mobiles plus complexes. Les fonctions du récit dont nous allons traiter ont trait à l'interaction entre la part réflexive-argumentative et la part narrative. Elles ressortent avec force dans cette relation dynamique qui lie ces deux modes énonciatifs dans un jeu interprétatif permanent, un jeu dans lequel le récit est pensé en tant que mode d'approche (une façon d'entrer en matière) et en tant que mode de traitement (une manière d'exposer et d'expérimenter la matière –

l'objet – de l'écriture). La question qui oriente notre réflexion pourrait se formuler ainsi : comment le récit appuie-t-il et alimente-t-il le discours du diariste, et comment le complète-t-il, autrement dit : que réalise-t-il de plus? Une telle question est inépuisable, puisqu'elle laisse place à une variété de réponses possibles. Nous ne prétendons pas ici constituer un inventaire poussé des fonctions du récit, seulement en explorer quelques-unes susceptibles de nous confronter à la singularité et à la complexité de l'écriture gombrowiczéenne. Nous distinguons trois grands rôles remplis, ici et là, par différents récits du *Journal*, à savoir les fonctions argumentative, biographique et agonistique. Chacune d'entre elles recouvre, ou mieux, se charge de différentes « réalités », de différents domaines de représentations, dont le spectre s'étend des idées aux affects, de l'œuvre à la vie, de l'assurance du polémiste à l'agonie du narrateur-protagoniste.

#### *De l'argumentatif au narratif*

Parfois en lisant ces articles, j'oublie que je suis tout de même un artiste. J'en viens à me croire l'auteur d'une oeuvre philosophique en plusieurs volumes... (*Jl*, p. 491).

La teneur philosophique de l'œuvre gombrowiczéenne ne fait aucun doute. Gombrowicz fait partie de ces écrivains-philosophes dont les œuvres sont animées par des thèmes et des problématiques, sociologiques et métaphysiques, qui traitent de la condition – de l'expérience – humaine, en sondent les ambivalences, les contradictions et les limites. Le *Journal*, plus que toute autre œuvre de Gombrowicz, nous fait sentir ce travail de la pensée, cette réflexion sur l'Homme que le diariste a poursuivie jusqu'à sa mort. Parmi tous les « Gombrowicz indispensables » mis en scène au fil de l'écriture diaristique, le Gombrowicz penseur occupe, avec le commentateur et le démonologue de la culture, le haut des planches. D'ailleurs, le terme de « penseur » convient davantage à l'écrivain que celui de « philosophe », car si le *Journal* donne à lire une multitude d'idées, de thèses, d'interprétations de phénomènes divers, s'il nous met en présence d'une vision du monde (l'interhumain) cohérente régie par des principes et des rapports dialectiques fondamentaux (celui, par exemple, de l'infériorité/supériorité, de l'immatrité/maturité), il ne fonde pas pour autant *une* philosophie, un système de pensées, et encore moins une doctrine philosophique. Nous avons plutôt affaire à un « roman d'idées », dont l'intrigue diffuse et discontinue serait le procès même de la

pensée de l'auteur. Gombrowicz expose et développe ses idées librement, en recourant aussi bien aux ressources du discours qu'à celles du récit. Tantôt « l'idée » trouve sa voix dans un pamphlet (*Contre les poètes*) ou dans un commentaire, tantôt elle émerge lentement au long d'une réflexion argumentée ou elle s'impose sous l'aspect d'un programme<sup>2</sup> ou encore, sous la forme d'un axiome – d'une formulation percutante (par exemple : « plus c'est savant, plus c'est bête » *J2*, p. 533). À d'autres moments, les propos du penseur délaissent le mode discursif pour emprunter les habits du récit. Ce dernier donne une autre *visibilité* à l'idée : il l'illustre, la dispose sous un autre jour et sous un autre éclairage, la faisant passer du domaine de la pensée conceptuelle à celui de l'image, de la représentation narrative. Puisque nous allons employer abondamment le terme « idée » tout au long de ce chapitre, il convient d'en préciser le sens. Des sept acceptions répertoriées par le dictionnaire Robert, nous en retenons deux plus particulièrement : « représentation intellectuelle, distinguée des phénomènes qui concernent l'affectivité ou l'action » et « représentation abstraite et générale d'un être, d'une manière d'être, ou d'un rapport, qui est formée par l'entendement ». C'est dans ce sens logique et spécifique, et non dans son sens courant et large, que nous entendons la notion d'idée.

La fonction illustrative du récit est bien connue en rhétorique. Tout comme l'exemple, l'illustration par le récit fait partie des techniques (stratégies) de l'argumentation indirecte. Comme le souligne Marie-Pascale Huglo, la distinction entre l'illustration et l'exemple est parfois difficile à établir, non seulement parce que ces deux techniques ont été différemment employées au fil du temps, mais aussi parce que leur application est susceptible de différer d'un contexte énonciatif à l'autre. Toutefois, sous la plume de l'essayiste, nous retrouvons deux distinctions éclairantes : « tandis que l'exemple était chargé de fonder la règle, l'illustration a pour rôle de renforcer l'adhésion à une règle connue »<sup>3</sup> et « l'exemple n'existe qu'à soutenir une généralité tandis que l'illustration s'y rapporte sous la forme de variantes et de curiosités »<sup>4</sup>. Au contraire de l'exemple, chargé d'assumer la représentativité d'une règle et de la démontrer,

<sup>2</sup> Dans son journal, Gombrowicz expose ses idées parfois de manière très structurée et synthétique (du type point par point), voir notamment : « sa technique d'écrivain » (*J1*, p. 175-177), sa « méthode d'autodéfinition de soi » (*J1*, p. 203), le programme en cinq points pour le renouvellement de la littérature polonaise (*J1*, p. 230), les trois règles de la beauté (*J1*, p. 258-260), les huit propriétés de « l'homme gombrowiczien » (*J1*, p. 488-489).

<sup>3</sup> Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 41.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

l'illustration a pour but de la déployer, en la rendant plus aisément intelligible, plus saisissable. « L'illustration est en tout premier lieu un terme d'optique : il s'agit de mettre en lumière ce qui était déjà là [...], mettre en vue une vérité qui risquerait d'être mal comprise ou de passer inaperçue »<sup>5</sup>. En tant qu'instrument de persuasion, l'illustration narrative a pour tâche de frapper l'esprit, d'atteindre la sensibilité et l'imagination. Elle se développe « dans le sens du détail puisqu'elle cherche à accroître la "présence" d'une règle abstraite en la concrétisant et vise le retentissement affectif ou imaginaire de celle-ci »<sup>6</sup>. L'illustration ne se borne pas à convertir ce qui dans le discours est abstrait (conceptuel) et général en une représentation plus concrète et anecdotique : elle cherche à amener l'allocataire (le lecteur) à un entendement plus complet de cette représentation, pour que se tissent en lui les liens d'une compréhension sensible. Au fond, l'illustration, dans les mains d'un penseur soucieux de son auditoire, est un précieux outil didactique, voire pédagogique, puisqu'elle permet une meilleure assimilation des thèses ou des théories présentées. Cette image du penseur soucieux de son auditoire convient parfaitement à l'auteur du *Journal*. Là où les choses se compliquent avec Gombrowicz, c'est qu'il n'est pas un de ces « braves professeurs, mis au point et garantis » (*J2*, p. 11), qui exposent leurs « thèses », présentant argument sur argument, pour ensuite les faire suivre de récits illustratifs afin d'en faciliter la digestion – loin s'en faut ! La dynamique discursive-narrative du *Journal*, ou si l'on préfère l'alternance entre le mode argumentatif (ou parfois simplement assertif) et le mode narratif est loin d'être aussi linéaire et conséquente, d'autant plus que le développement des grandes thèses gombrowiczéennes (sur la Forme, l'immatérialité, le Nombre, le rapport au Savoir, etc.) s'échelonne parfois sur plusieurs années. Comment alors déterminer si un récit a valeur d'illustration et s'il s'inscrit dans une logique argumentative ? Et peut-on considérer qu'une anecdote puisse remplir une fonction illustrative, s'il n'y a pas l'ombre d'une thèse dans les parages ?

Dans notre premier chapitre (p. 29), nous avons parlé de cette tendance de Gombrowicz, en tant que narrateur, à commenter, en cours ou en fin de narration, ses récits. Nous avons qualifié ce type de commentaires de « narratifs », mais inversement, nous pourrions dire qu'il s'agit là de *récits commentés*. Or, « qu'elle que soit la forme qu'il prend et aussi mince soit-il, c'est [bien souvent] le commentaire d'accompagnement

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

qui permet au passage narratif d'accéder au statut allégorique »<sup>7</sup> ou au statut argumentatif, en l'occurrence. Dans bien des cas de récits commentés du *Journal*, c'est précisément le commentaire qui vient éclairer le récit, révéler le sens et l'intentionnalité qu'il renferme. La séquence narrative (sn1 : *Jl*, p. 105-118) offre un bon exemple de cette interaction. Dans ce passage de son journal, Gombrowicz relate une série de souvenirs douloureux, qui témoignent de son rapport conflictuel à l'aristocratie (en tant qu'idée, mythe personnel, mais aussi en tant que milieu, sphère interhumaine). Ce conflit est d'autant plus grand que le diariste s'identifie à l'aristocratie via sa propre généalogie et en faisant valoir son statut d'artiste, d'écrivain. D'un micro-récit à l'autre, il dépeint son attitude ambivalente, faite d'attraction et de répulsion, et ses stratégies de lutte, qui vont du jeu subtil de l'autodérision à celui, tout aussi ironique, de la provocation. Au terme du dernier récit (celui de l'épisode danois, *Jl*, p. 115-118) de cette séquence, Gombrowicz écrit : « À dater de ce jour, je commençai à mettre au point ma nouvelle façon d'être qui consistait à tirer les choses au grand jour pour m'en libérer » (*Jl*, p. 118). En présence de ce qui le captive et le rend captif, le diariste ne cherche nullement à nier cette emprise, mais au contraire il se fait un devoir d'y faire face, en l'affrontant non pas du lieu de sa supériorité (intellectuelle, artistique, etc.), mais sur le terrain glissant de ses propres insuffisances et faiblesses : « Devant le fait indubitable que l'aristocratie lui en imposait, lui faisait perdre ses moyens, lui procurait un sentiment d'humiliation, [...] la tactique de Gombrowicz consistera non pas à engager un combat réglé mais, paradoxalement, à mimer sa propre infériorité »<sup>8</sup>. Pour retrouver sa liberté d'action et de jugement, l'écrivain polonais traite le mal par le mal, comme si l'unique moyen de rompre l'envoûtement – l'état de passivité propre à la fascination – était de s'y exposer de manière consciente et délibérée. C'est là la logique même de la vaccination – s'exposer au mal pour en développer une résistance –, qui est aussi celle de la prémunition qui, rappelons-le, désigne un « état de résistance à toute surinfection d'un organisme déjà infecté » (le dictionnaire Robert). Selon une autre approche, « cette tactique correspond exactement à ce que la psychologie paradoxale de l'école Palo Alto nomme la "prescription du symptôme" »<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Gilles Philippe, « Note sur le statut argumentatif des textes romanesques ». In *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 2000, p. 21.

<sup>8</sup> Dominique Garand, « Gombrowicz et la théâtralité du récit », *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, no 115, juin 2005, p. 103.

<sup>9</sup> *Idem*.



À la fin de cette même séquence narrative, après un court passage dans lequel le diariste souligne tout le potentiel de jouissance, de délectation inhérent à cette « nouvelle façon d'être », nous pouvons lire : « (Pourquoi avoir noté tout cela? Pour moi, il s'agit de méthode.) J'attire votre attention sur ma méthode – essayez donc de l'appliquer à désarmer, à défouler vos autres mythes » (*J1*, p. 119). Ce commentaire, qui résonne comme une invitation du maître à ses disciples<sup>10</sup>, charge les récits précédents d'une intentionnalité didactique, ou à tout le moins démonstrative : il nous indique de manière explicite que l'anecdotique (l'événementiel) est porteur d'une vérité fondamentale (ici, une manière d'être) et qu'au fil de la narration se *dessinent* les traits d'une expérience fondatrice. Les récits de cette séquence (sn1) ne font pas qu'éclairer la méthode gombrowiczéenne (celle de tirer au grand jour les mythes et les valeurs qui nous fascinent au point de nous assujettir), et exposer différentes variantes de sa mise en pratique, variantes qui toucheraient le contexte et le rapport de force sous-jacent : ils illustrent, par touches successives, l'histoire même de la formation de cette méthode, de ses origines troubles à son élection définitive par le sujet (en tant que *manière d'être*). Ces récits mettent en lumière ce que le commentaire final laisse dans l'ombre, à savoir que cette méthode (qui n'est pas infaillible) – cette maîtrise – fut acquise au terme d'une suite d'échecs et d'humiliations et que la voie pour accéder à ce « divin état » (*J1*, p. 119), où la jouissance est au rendez-vous, passe par la honte et le sentiment du ridicule. Le récit, parce qu'il permet de rejouer une même chose au fil du temps, met en perspective (plus qu'en lumière) la méthode gombrowiczéenne. Plus qu'un éclairage de l'idée, il en révèle les coulisses, l'arrière-scène de la représentation, tout en l'incorporant à un vécu, plus encore, à une mémoire vivante.

N'avons-nous pas dépassé les strictes limites de la pratique argumentative de l'illustration? Disons que nous sommes à cheval sur ces limites et que Gombrowicz, irrésistiblement, nous entraîne ailleurs. Avant d'explorer cet ailleurs, revenons à notre question laissée en suspens : peut-on considérer qu'une anecdote puisse remplir une

---

<sup>10</sup> Cette image ne vaut que si nous faisons la nuance suivante : Gombrowicz n'impose pas un savoir ou une règle de conduite à suivre, il nous offre plutôt une expérience à réaliser, à mener selon nos propres moyens, en suivant nos propres voies. Après avoir raconté son propre combat contre la Pologne et la polonité (*J1*, p. 500-508) et après avoir exposé ses stratégies de lutte et d'émancipation, Gombrowicz écrit : « Prenez-moi comme je suis; je ne cherche pas à faire valoir ma marchandise. Si mon existence peut servir à la vôtre en quoi que ce soit, profitez-en à votre gré » (*J1*, p. 508). Autrement dit, il revient au lecteur seul la tâche de tirer des « leçons » des propos du diariste.

fonction illustrative, s'il n'y a pas l'ombre d'une thèse dans les parages? Notre réponse nous ramène à la notion d'hybridité généralisée, que nous avons précédemment définie comme une dynamique à la fois textuelle (alternance énonciative et générique) et interprétative. Nous avons vu qu'un même thème ou une même idée pouvait faire l'objet de variations énonciatives, qu'un développement argumentatif (celui sur la Douleur, par exemple) pouvait être repris et réélaboré au fil d'une narration (le récit de l'agonie du lévrier de Dus ou celui du sauvetage des scarabées). Ce jeu de reprise et de variation se réalise soit à la faveur d'une imbrication textuelle, d'un enchaînement immédiat du mode discursif au mode narratif, soit à la faveur d'une liaison plus indirecte, que nous avons qualifiée de correspondance thématique. Dans ce dernier cas de figure, la disposition, l'emplacement du fragment narratif dans l'ensemble de l'œuvre, n'est pas significative : il peut se trouver isolé, revêtir les aspects d'un récit autonome et *être rattaché* (car cet acte interprétatif est du ressort du lecteur) à la part réflexive-argumentative. Pour ce faire, il faut avoir à l'esprit les grandes thèses gombrowiczéennes, ou tout simplement accorder une attention vigilante à l'arrière-plan et aux parages dans lesquels s'inscrivent les récits : il faut cerner « l'idée » du moment, la problématique de l'heure, celle qui retient et mobilise le diariste au cours de la période (le segment d'écriture) à laquelle appartiennent les récits. Par cette participation active du lecteur (et c'est là un mode de lecture auquel nous invite Gombrowicz), plusieurs récits du *Journal* peuvent accéder à un statut argumentatif et prétendre remplir une fonction illustrative.

Par exemple, à la lumière de la thèse développée dans *Contre les poètes*<sup>11</sup>, nous pouvons identifier au moins cinq micro-récits<sup>12</sup> qui s'y rapportent, qui la prolongent, accroissant sa visibilité, sous la forme de variantes illustratives. Ici la nuance est importante : ces récits ne font pas que s'inscrire dans le prolongement de la thèse, à la manière d'appendices ou d'ajouts venant la soutenir, mais ils la développent, l'étendent à d'autres sphères de l'art. Autrement dit, ils ne se limitent pas à *réactualiser* dans différents contextes les propos du polémiste, mais en augmentent le sens et la portée. En

<sup>11</sup> « Ma thèse – que personne (ou presque personne) n'aime les vers et que l'univers de la poésie versifiée n'est que fiction et mensonge... » (J1, p. 466). Rappelons que sous les traits d'une charge contre les poètes et la Poésie, Gombrowicz s'en prend, plus globalement, à notre « besoin intime de mythe, de culte, d'adoration », à cette pieuse attitude, faite d'hypocrisie et de conditionnement – *d'entraînement interhumain* – que nous adoptons face aux œuvres d'art.

<sup>12</sup> La visite du *Museo Nacional de Bellas Artes* (J1, p. 57-62), le concert à Colon (J1, p. 76-80), la lecture de l'œuvre du poète chilien Pablo De Roka (J1, p. 214-215), le banquet en l'honneur de Raquel Forner (J1, p. 552-553) et la soirée à la Société des écrivains (J2, p. 145-150).

multipliant les cas particuliers par la voie narrative, Gombrowicz nous *fait voir* l'étendue de sa thèse initiale<sup>13</sup> : il l'ouvre à d'autres champs d'application (que la poésie versifiée) et, ce faisant, il nous montre les diverses expériences qui la fondent et l'étayent. Du plan du jugement critique, nous passons à celui de l'expérience qui, en plus de présenter des observations précises et ponctuelles d'ordre sociologique ou esthétique (à propos, par exemple, des visiteurs d'un musée ou de la manière de jouer d'un pianiste), nous fait accéder à la source affective, et donc subjective, de l'idée. Les récits, donnés en référence, nous montrent la thèse de *Contre les poètes* sous un autre jour, en deçà de sa formulation, c'est-à-dire en tant que phénomène perçu et éprouvé, et dont l'épreuve s'accompagne d'affects : l'ennui<sup>14</sup> ressenti dans un musée, le sentiment d'irréalité éprouvé lors d'un concert, ou celui du dérisoire hilarant qui envahit le diariste au cours d'une soirée de poésie, etc. En *incorporant* les affects, ces récits donnent précisément du corps à la thèse, en dévoilent les soubassements sensoriels et affectifs, ajoutant à l'argumentaire raisonné l'évidence de l'intimement ressenti. À partir de ces nouvelles « données », le chemin inverse s'offre à nous : de l'expérience esthétique et mondaine, nous pouvons remonter à l'argumentation du pamphlétaire. La correspondance thématique entre certains récits et la part réflexive-argumentative – une thèse ou une problématique prédominante – se noue autour et tire son efficacité de cette relation dialectique, de cet aller-retour entre l'univers du discours et l'univers diégétique, les deux s'éclairant réciproquement, les deux se complétant.

Évidemment, ce type d'interaction entre la part réflexive-argumentative et la part narrative du *Journal* ne saurait souscrire à une logique argumentative conventionnelle. La fonction illustrative du récit n'y est jamais explicite : elle est indirecte, car elle doit passer par le lecteur, par sa connaissance et sa compréhension des enjeux et des problématiques de l'œuvre de Gombrowicz. Mais le fait que cette interaction soit indirecte et qu'elle ne réponde pas à une logique strictement rhétorique importe peu ici. Car il ne s'agit pas de savoir si l'écriture gombrowiczéenne se conforme à une technique argumentative, mais bien de penser la singularité de cette écriture à partir de la notion d'illustration. Ce qui

<sup>13</sup> Il est important de mentionner que *Contre les poètes* est antérieur à l'écriture du *Journal*. Publié pour la première fois dans la revue *Kultura* en 1951, ce pamphlet fut d'abord écrit et prononcé en espagnol dans le cadre d'une conférence faite par Gombrowicz en 1947, au café-librairie Fray Mocho, à Buenos Aires. Cette antériorité explique pourquoi bien des passages du *Journal* annoncent *Contre les poètes*, inséré dans l'édition Folio de Gallimard à la fin de l'année 1956.

<sup>14</sup> Il s'agit d'un euphémisme, car le texte est beaucoup plus *chargé* : « Je suis une apathie qui se nuançait de dégoût, d'aversion, de révolte, de colère et du sentiment de l'absurde » (*J1*, p. 58).

importe, c'est moins les points de convergence, même si ceux-ci en sont les révélateurs, que les points de divergence. Si, dans le *Journal*, un récit ne fait jamais qu'illustrer une idée (concept, thèse, etc), c'est que celle-ci est toujours saisie dans la trame autobiographique de l'ensemble. Si bien qu'il devient impossible de séparer l'idée de l'auteur, ou encore la thèse de la biographie. Parlant du « règne de l'immaturité » (*Jl*, p. 208), Gombrowicz écrit : « je crois avoir démontré par mon propre exemple que prendre conscience de cet élément "non achevé" : forme non achevée, évolution non achevée, maturité non achevée – loin d'affaiblir, ne peut que nous donner des forces » (*idem*). Chez lui, l'idée est moins illustrée qu'incarnée – l'incarnation constituant l'extrême degré de la concrétisation. Elle est indissociable de son porteur, de son émetteur, ce qui n'empêche pas sa transmission, sa possible récupération par le lecteur dans le corps même de sa propre biographie. Ancrée dans une mémoire personnelle et une expérience subjective, l'idée – c'est là un effet médité – donne l'impression d'être moins le fruit d'un raisonnement que le résultat *organique et métaphorique*<sup>15</sup> issu d'une histoire intime, celle d'une trajectoire biographique et d'une personnalité particulières. Gombrowicz use du récit, du genre narratif, comme d'un instrument de liaison, lui permettant de raccorder l'idée à son contexte d'émergence et de formation, et plus globalement son œuvre à sa vie.

*Au-delà de l'illustration, en deçà de l'idée*

Pouvez-vous me raconter votre vie dans la relation avec votre œuvre?<sup>16</sup>

La question inaugurale de *Testament* et sa segmentation « bibliographique »<sup>17</sup> sont révélatrices de la démarche autobiographique de Gombrowicz. La formulation même de cette question l'écarte d'emblée d'une approche relevant d'une forme de biographisme, qui voudrait expliquer ou tout simplement éclairer l'œuvre par la biographie. La proposition gombrowiczéenne en est presque l'opposée : « l'histoire de mon évolution, c'est l'histoire de mon accommodation incessante à mes œuvres littéraires

<sup>15</sup> Nous traitons de l'aspect métaphorique de l'idée dans la partie suivante de notre réflexion.

<sup>16</sup> Witold Gombrowicz, *Testament*, Paris, Gallimard, 1996, p. 7.

<sup>17</sup> Hormis le premier et le dernier « entretien », chacun des autres entretiens a trait à une œuvre de Gombrowicz. Incidemment le récit de vie épouse la chronologie bibliographique : le parcours de l'écrivain se lit à travers sa production littéraire.

[...], mes livres résultent en quelque sorte de ma vie – mais ma vie s'est en grande partie formée à partir d'eux et grâce à eux » (*Jl*, p. 497). Dialectique et organique, la relation, *mise de l'avant par l'écrivain*, entre l'œuvre et la vie est inextricable, au point qu'il devient impossible d'y établir une quelconque hiérarchie, d'interpréter l'œuvre comme une conséquence ou un aboutissement de l'existence de l'auteur, qui en serait la cause ou l'origine. L'art – le jeu! – autobiographique de Gombrowicz est un art de dialogue, d'échange réciproque, mais aussi de questionnement permanent, car ni la vie ni l'œuvre n'ont le monopole des réponses, chacune détenant des « informations » susceptibles d'exposer, de dé-couvrir l'autre. Le *Journal* tout entier s'ouvre sur ce dialogue entre la vie et l'œuvre, d'autant plus qu'il est lui-même dialogue et qu'il « réagit », prend forme au contact des lecteurs. Tout comme dans *Testament*, Gombrowicz y entreprend de raconter sa vie en relation avec les enjeux, les désirs et les problématiques qui animent son œuvre et qui ont donné *forme* à son travail artistique. Il nous semble que c'est sur ce point précis – celui de la liaison entre la vie et l'œuvre – que le récit se distingue le plus nettement, dans l'usage qu'en fait le diariste, de la part réflexive-argumentative de l'ensemble. Au contraire du discours (des commentaires, des critiques, des analyses, etc.) qui se rapporte à l'œuvre, le récit ne vise pas à la défendre ou à l'expliquer : sa visée n'est d'ordre ni polémique ni démonstrative. À l'égard de l'œuvre, sa fonction serait plutôt de nous *initier* à ce qui la sous-tend, à nous dévoiler les éléments qui ont contribué à sa formation, à son essor vers la Forme.

Au cours du récit des premières années en Argentine (*Jl*, p. 281-319), alors qu'il vient de parler de ses aventures au Retiro, Gombrowicz écrit : « s'il m'a fallu vous confier ces expériences, c'est qu'à mon avis il est important que celui qui parle en public – l'écrivain – sache introduire de temps à autre son auditeur derrière la façade de la forme, dans le bouillonnant creuset de son histoire personnelle » (*Jl*, p.316). Or, les aventures du Retiro sont racontées en relation avec le concept d'immaturation (de l'inachevé et de l'inférieur). Gombrowicz s'en sert comme fil interprétatif pour reconstituer une partie de son passé argentin et pour, du même coup, en dégager un sens particulier, celui d'une vision artistique prenant sa source et s'alimentant à même le « creuset bouillonnant » du désir, de cette irrésistible attraction pour l'infériorité, véritable pôle magnétique de la jouvence (de la jeunesse comme vitalité) et de la jouissance (de la jeunesse comme beauté). Certes, le concept de l'immaturation éclaire les nuits du Retiro, mais celles-ci à leur tour nous font pénétrer plus *intimement* ce concept.

Le récit autobiographique *n'explique pas* l'idée, si déterminante et si créatrice, de l'immatunité : il nous montre précisément qu'avant d'accéder à la forme et de devenir la pierre angulaire de toute une pensée artistique, cette « idée » est d'abord *ressentie* dans la fulgurance du désir et de la passion et qu'elle *est vécue* comme une « contradiction intime » (*J1*, p. 315), une « vraie fêlure » (*idem.*) au sein du sujet. Par la voie narrative, le diariste nous amène à penser l'idée à partir d'un autre lieu (celui de son histoire personnelle) et en tenant compte de forces plus obscures et plus souterraines qui échappent à la raison et qui ne peuvent être ressaisies, maîtrisées par un discours raisonné : « rien de tout ce que je viens de relater n'a été en moi "résolu" : tout y reste ferment, aujourd'hui » (*idem.*). Ni résolue, ni résolue, l'histoire personnelle que nous raconte Gombrowicz témoigne moins d'une chronologie, d'une succession d'événements que d'un conflit intrinsèque, « en soi » (ou plutôt « en moi »), dont la scène biographique serait le corps de l'écrivain. Au fond, ce que le récit dévoile, ce n'est pas tant une « histoire » que le lieu même du conflit, de l'expérience agonique, à savoir le corps, en tant que lieu et source de désirs et d'affects antagoniques. Plus qu'une mise en contexte ou en perspective, le récit entraîne l'idée, le principe maturité-immatunité, du côté de l'informe, où règne l'arbitraire des passions et du désir.

Une question demeure en suspens : pourquoi, aux yeux du diariste, est-il si important d'introduire son lecteur « derrière la façade de la forme » ? Une réponse possible se profile sous plusieurs propos du diariste lorsqu'il s'en prend à l'idée, aux discours fondés sur un processus d'intellection et sur la pensée conceptuelle. Tout au long du *Journal*, Gombrowicz se fait le critique des idéologies, politiques ou philosophiques (du marxisme et de l'existentialisme, par exemple) de son temps, et plus globalement, du discours théorique, qui a la fâcheuse manie de s'abstraire du réel. Plus encore, il remet en question le rapport individuel au Savoir collectif, la prétention de maîtrise d'un individu lorsqu'il se frotte à l'*épistémé*. Devant toutes les manifestations de la Forme, l'écrivain se méfie et fait toujours preuve de réserve, et rien ne lui semble plus suspect que les productions de l'esprit se revendiquant de la rationalité et convoitant une certaine forme d'universalité. S'il est juste de voir en Gombrowicz un écrivain-penseur, il faut aussi constater qu'il n'a jamais mis la pensée sur un piédestal et fait de la raison l'instrument privilégié pour atteindre la vérité ou pour interpréter avec justesse le réel. Au contraire, il ne cesse de nous indiquer l'insuffisance et les limites de l'idée, du discours intellectuel (idéologique ou non) : « l'idée n'est jamais et ne sera jamais qu'un paravent qui masque

des choses bien différentes, bien plus importantes » (*Jl*, p. 71). Un passage du récit des premières années en Argentine vient préciser cette pensée :

Il me fallait lui [Carlos Mastronardi] présenter ce qui en moi était en vérité passion, et mes discours me menaient dans un labyrinthe de constructions cérébrales qui m'étaient fort indifférentes. Car l'idée est un produit de remplacement neutre des tendances, des besoins et des passions aveugles, de tous ces éléments pour lesquels nous n'avons pas su gagner le droit de cité. (*Jl*, p. 291-292).

Pour Gombrowicz, l'idée (les « constructions cérébrales ») est en quelque sorte un détour métaphorique (« un produit de remplacement neutre »), un pis-aller, un moyen d'expression déficient, incapable de prendre en charge les véritables réalités dont il veut témoigner. Face aux tendances, aux besoins et aux passions qui agitent le sujet, l'idée est une forme pauvre et limitée, qui projette davantage une ombre dissimulatrice qu'une lumière révélatrice. On comprend mieux maintenant l'importance dont parle le diariste de faire accéder son lectorat aux coulisses de la forme, de lui faire entrevoir derrière le paravent de l'idée « le petit enfer de [s]es insuffisances » (*Jl*, p. 508). La fonction biographique du récit ressort dans toute son évidence, du moment que l'on met en tension « l'histoire personnelle » et l'idée qu'elle incorpore ou à laquelle elle peut être rattachée. Les aventures du Retiro mettent en scène et en corps l'idée de l'immaturité, telle qu'elle fut ressentie et vécue par Gombrowicz à cette époque de sa vie. Ce faisant, ces confidences font surgir dans l'angle mort du discours intellectuel ce qui précisément lui échappe : le monde ambivalent des sensations et des affects, du désir et de la jouissance, de la concupiscence et de l'avilissement. Par le récit, du moins partiellement, l'informe, l'en deçà de l'idée, gagne « le droit de cité ».

Nous avons déjà souligné au chapitre précédent que le récit des premières années en Argentine remplit un rôle capital dans l'œuvre de Gombrowicz, puisqu'il crée une jonction entre *Souvenirs de Pologne* et le *Journal*. À cette supra-liaison s'ajoute la liaison biographique qu'il opère entre l'idée de l'immaturité (l'œuvre) et les aventures du Retiro (l'histoire personnelle). Il faut comprendre cette deuxième liaison à la fois dans le sens d'un rattachement (de l'acte de relier) et d'une complétude (discours/récit). Dans ce cas-ci, le récit prend la relève (ou le relais) là où le discours ne peut qu'être un substitut, ou pire, un masque. Il met en jeu le corps, le cite à comparaître. Celui-ci n'apporte ni argument ni preuve : s'il soutient l'idée, ce n'est que par sa seule évidence, par sa propre



présence et son propre poids. Si Gombrowicz se confie, révèle la part d'érotisme et de passion contenue dans l'idée (le principe et la valeur) de l'immaturation, ce n'est pas pour la défendre ou en expliquer les origines, mais bien pour nous conduire à une autre interprétation, qu'on pourrait formuler ainsi : ce que tu prends pour une idée, cher lecteur, n'est que le masque d'un conflit faisant rage en moi; prends garde de ne pas réduire le conflit vivant à la lettre morte de l'idée! Mais ce conflit est aussi le nôtre, car il travaille toute subjectivité. Chacun de nous, en tant que sujet, fait l'expérience – inévitable et déceptive – des limites du discours intellectuel lorsque vient le temps d'exprimer les pensées et les sensations qui s'agitent en lui. Par son propre exemple, le diariste nous invite à adopter une posture plus authentique envers nos « constructions cérébrales ». Sans nous appeler à les déconstruire et à les dévaloriser systématiquement, il chercherait plutôt à nous faire découvrir la fragilité et l'inconsistance de leurs fondations : que la Forme – la façade, le paravent – ne tient qu'au prix d'une maîtrise toujours insuffisante et déficitaire de l'informe.

Le mode narratif, en tant que mode de traitement, revêt donc une dimension éthique, comme s'il répondait à un souci de justesse, soit celui de restituer une représentation à la fois plus nuancée et plus complète de l'idée. Le Gombrowicz penseur formule, bien souvent, ses thèses et ses opinions d'une manière aussi claire que catégorique; et si le doute, la remise en question, ne sont pas absents de ses réflexions, ils ont tendance à se cristalliser dans une dialectique, dont la fonction nous apparaît clairement stratégique, défensive. Les contradictions et les réserves énoncées par Gombrowicz à l'endroit de ses propres thèses, dans certains cas, font office de repoussoirs, et d'une manière plus générale, elles servent à devancer les éventuelles critiques de ses lecteurs. De leur côté, les récits du *Journal*, lorsqu'ils intègrent une idée ou une thèse dominante, ont pour fonction de la *complexifier*, de la rendre résistante à toute réduction théorique. Le récit en permet une plus grande *problématisation*, et ce faisant, il se fait le mode de transmission du *problème*, d'une part parce que la représentation narrative n'est pas axée sur sa résolution et, d'autre part, parce qu'il rend possible une indentification – protagoniste-lecteur – plus efficace. Dans les aventures du Retiro que nous venons d'analyser, la complexification se fait sous le mode du témoignage, par la relation d'un *vécu*, alors que dans d'autres récits elle procède autrement : elle se réalise sous un aspect plus théâtral, plus dramatique, au point que parfois, l'idée semble non seulement incarnée, mais *performée*.



*La dramatisation ou la mise à l'épreuve de l'idée*

J'essaie de me conformer à ma théorie comme si je déclamais un rôle (J2, p. 238).

Dans les deux séquences narratives précédentes (sn1 et sn3), l'idée est ressaisie dans la profondeur d'un vécu, à travers une mémoire subjective (l'histoire personnelle) et à partir du lieu physique de cette même subjectivité (le corps). Dans la première, le récit relate la formation biographique de l'idée (celle-ci se superposant à sa formulation conceptuelle), tandis que dans la seconde, il dévoile les dessous de sa forme, le conflit générateur et le ferment trouble qu'elle tend précisément à *traduire* et à *occulter*. Dans les deux cas, il s'agit davantage d'une mise en relation que d'une mise en scène : le récit autobiographique incorpore l'idée, la rattache au corps et à la vie de l'écrivain, mais il ne l'exploite pas comme un élément dramatique. Autrement dit, l'idée est davantage liée à l'interprétation, au regard rétrospectif et analytique du narrateur (et à celui, interprétatif, du lecteur) qu'à l'action diégétique. Dans les récits que nous allons maintenant aborder, l'idée est dramatisée et jouée par le narrateur-protagoniste; celui-ci non seulement en devient l'incarnation vivante, mais il en fait l'épreuve à son corps défendant.

La dramatisation de l'idée conduit notre réflexion au cœur de l'art narratif du *Journal* de Gombrowicz (et de son œuvre romanesque, nous semble-t-il) et nous confronte d'emblée à une dialectique aussi inextricable que celle de la vie et de l'œuvre. Il est en effet difficile d'établir si l'idée est la source ou l'effet du drame, si c'est la narration (le fait qu'elle soit prise dans un tissu narratif) qui la dramatise, ou si c'est l'inverse. Une chose est sûre, dans bien des récits du *Journal*, la tension narrative, les situations conflictuelles ou plus globalement l'étrangeté de l'univers diégétique sont liées à la pensée du narrateur-protagoniste, à ses perceptions, à ses appréhensions et à ses hantises. Le véritable drame se joue d'abord à l'intérieur de son propre corps, déferle par vagues d'affects, se noue autour d'une idée fixe ou d'un motif obsédant, pour ensuite contaminer la réalité ambiante. Nul besoin d'événements dramatiques, de péripéties et de situations extraordinaires. Chez Gombrowicz, un décor banal de café, un minimum d'action, un motif quelconque (une main, par exemple), presque rien, suffisent à l'irruption du dramatique. Rappelons-nous le *Rio Parana au jour le jour* dans lequel l'idée d'une coexistence de deux univers (l'illimité et le limité) transforme une croisière offrant toutes les apparences d'une parfaite normalité (et banalité) en une vertigineuse

traversée aux limites du réel, où « tout » tient à « rien » et menace de s'écrouler. Évidemment, notre description est déficiente, car il ne saurait exister un « avant » et un « après », une intériorité et une extériorité : pour nous, lecteur, tout nous apparaît dans la simultanéité et l'unité d'une perception et d'une pensée subjective. Pour nous, tout est toujours déjà le drame même de cette subjectivité. La question demeure : est-ce la mise en récit, et donc, la mise en acte de l'idée qui lui fait accéder à son statut dramatique ? Une réponse de jésuite serait sage : oui, mais jusqu'à un certain point... car l'idée, et parlons plus concrètement, les grandes problématiques qui hantent et animent Gombrowicz sont rarement formulées d'une manière sereine et détachée. Même sous une forme discursive elles ont tendance à trahir sa préoccupation, son inquiétude, son désir, bref, la présence de son corps dans l'écriture. Par contre, si l'idée n'est jamais vraiment neutre, déchargée de désir et d'affects, le récit – la mise en scène dramatique – vient l'exacerber, la fait retentir sur la scène théâtralisée du réel. Comme si le récit – le procès et le processus narratif – avait pour tâche non plus de maîtriser l'idée, de la contenir dans une forme, mais de montrer l'*emprise psychologique* qu'elle exerce sur le sujet et le *retentissement affectif* qu'elle provoque en lui.

Parmi les grandes thématiques du *Journal*, celles de la Douleur et du Nombre font l'objet de nombreux développements réflexifs-argumentatifs et de quelques récits, dont celui, déjà analysé, de l'agonie du lévrier de Dus (*Jl*, p. 531-537). Pour Gombrowicz, ces deux problèmes sont intimement liés. À l'échelle d'un individu ou même d'un animal, la Douleur reste accessible, représentable et sensible, pour le diariste : il peut l'atteindre par le biais de l'empathie et de la compassion. À cette échelle, il peut s'identifier<sup>18</sup> à la souffrance de l'autre au point d'en ressentir de l'inconfort et de l'angoisse. Mais lorsqu'il s'agit de la souffrance du grand nombre, d'une masse anonyme de personnes, la Douleur se dissout, s'abîme dans le Nombre. Alors émergent des sensations qui n'ont plus rien à voir avec l'angoisse du compatissant : « lorsque je prends conscience d'une quantité, je tombe dans un certain nombre d'états étranges parmi lesquels le dégoût et la répulsion ne viennent qu'en seconde ligne [...]. Je me répète à

---

<sup>18</sup> Kierkegaard expose avec éloquence le mouvement d'identification à l'autre qui fonde la véritable compassion : « Quand le compatissant, dans sa pitié envers celui qui souffre, se comporte en saisissant à fond que c'est sa propre cause qui est en jeu, s'il sait s'identifier à l'homme qui souffre, au point que sa propre lutte pour éclaircir le mal de l'autre soit une lutte pour lui-même [...], alors et à ce prix seulement sa pitié acquiert une portée, et seulement alors elle trouve peut-être le sens des souffrances d'autrui... » (Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, p. 289-290).

haute voix : « La souffrance à pareille échelle m'ennuie... » (J2, p. 242-243). Soulignons que ce développement thématique de la Douleur confrontée au Nombre, pensée en relation du problème de la quantité (voir J2, p. 240-241), fit d'abord l'objet d'un récit, bien antérieur à l'exposé théorique sur le Nombre, à savoir la fameuse anecdote du sauvetage des scarabées (J1, p. 540-543). Résumons-en brièvement l'action. Alors que Gombrowicz est « allongé au soleil », il aperçoit tout près de lui des scarabées, dont l'un gît sur le dos et agonise. Saisi par la souffrance du coléoptère, il entreprend de le sauver. Puis, il en découvre un second dans la même position et répète l'opération de sauvetage. Plus il scrute les environs, plus il découvre de ces petites victimes. À cette vue, son premier mouvement est un élan de compassion : « Je courus à leur secours. Je les sauvai. Je m'étais tellement confondu avec leur souffrance, je l'avais tellement bien pénétrée qu'en apercevant non loin de nouveaux scarabées [...] je me mis à m'agiter comme un fou sur le sable pour secourir, secourir, secourir encore » (J1, p. 542). Mais déjà le diariste, qui revêt le masque d'un dieu interventionniste, pressent les limites et le caractère arbitraire de son action salvatrice : « je le savais, cela ne pouvait s'éterniser. Il n'y avait pas que cette plage : toute la côte, à perte de vue, fourmillait de scarabées » (*Idem.*). Avec la prise de conscience du Nombre, de « l'excès quantitatif » (J1, p. 544), la compassion fait place à une indifférence mêlée de dégoût et de honte : « je portais en moi mon indifférence comme un corps étranger, sachant qu'elle m'était imposée par les circonstances » (J1, p. 543. Nous soulignons). Certes, ce récit remplit une fonction à la fois illustrative et biographique à l'égard de l'idée (du Nombre), mais il raconte surtout l'histoire d'un échec, d'une expérience décevante. Revenant sur son récit, Gombrowicz s'interroge : « si je disais que cette histoire de scarabées est compromettante? Et "ignoble"? Expression avant tout de "ma lâcheté" et de "mon impuissance"? » (*idem.*). Ce que nous fait voir cette histoire, c'est moins les coulisses de l'idée que l'emprise, voire la domination, qu'elle exerce sur le sujet. Le récit raconte une mise à l'épreuve du sujet de l'idée, se soldant par une mise à mal de sa vision du monde, ou plus précisément par une réévaluation de l'idée d'une morale universelle, d'une justice pour tous. Il nous montre la force d'impact de l'idée et que loin de la contrôler, le diariste la *subit*, l'intègre en lui et malgré lui comme « un corps étranger », comme « quelque chose d'intolérable, de difficile à avaler » (J1, p. 544).

Il existe un autre pendant narratif<sup>19</sup> à l'histoire des scarabées : le récit de l'impossible fuite devant la Douleur (*J2*, p. 189-203). Cette séquence narrative traite de l'autre versant du rapport Douleur-Nombre, celui d'une confrontation à la souffrance, non plus de l'Innombrable, mais de l'Un, de l'autre singulier, proche et familier. Avant de rappeler la substance et le déroulement de ce récit, entendons d'abord ce que nous dit Gombrowicz au sujet d'une telle confrontation : « Ose le dire encore une fois pour toi-même : plus que le malheur d'autrui, ce qui te tourmente c'est de ne pas savoir quoi faire de toi face au malheur d'autrui » (*J2*, p. 242). C'est cette même « ignorance » qui *agite* le narrateur-protagoniste du récit en question. S'apprêtant à sortir de chez lui, Gombrowicz reçoit la visite de Simon, un ami, sinon une connaissance. Ce dernier est porteur d'une mauvaise nouvelle : sa petite fille ébouillantée accidentellement repose entre la vie et la mort à l'hôpital. Silence. Comme dans le récit précédent, le premier mouvement du narrateur-protagoniste est la compassion, dont la description épouse d'une manière étonnante la définition kierkegaardienne : « La main dans la main. La jambe dans la jambe. Le genou dans le genou. Seul à seul. Jusqu'au moment où cette identité entre nous [...] commence à m'agacer, je me demande comment il se fait qu'il soit ma réplique, et que je sois la sienne » (*J2*, p. 190)<sup>20</sup>. Un jumeau? Un double? On pourrait discuter longuement du statut symbolique de Simon, mais on se contentera d'indiquer que l'art narratif de Gombrowicz ne verse que rarement dans l'allégorie, et encore jamais d'une manière explicite et exclusive. Poursuivons. L'irruption de la Douleur entraîne la compassion et à son tour celle-ci provoque de l'agacement, un trouble lié, toujours, à la même question : quoi faire de sa peau face au malheur d'autrui? Le narrateur-protagoniste répond par la marche et un bain de foule, comme s'il tentait de perdre la Douleur dans le Nombre, comme s'il essayait d'abord de lui échapper par la *diversion*. Mais la marche folle ne résout rien et lorsqu'elle s'épuise, le tête à tête silencieux – hanté de cris – de la

<sup>19</sup> Nous disons un « autre », car le récit du sauvetage des scarabées est déjà présenté par l'auteur « comme une sorte de suite à l'histoire du chien dans l'*estancia* » (*J1*, p. 540. Référence au récit de l'agonie du lévrier de Dus).

<sup>20</sup> Il y a tout de même une différence de taille entre Kierkegaard et Gombrowicz! Chez le premier, le mouvement d'identification à l'autre (reconnu comme un « autre soi-même ») est susceptible de jeter les bases d'un meilleur entendement et d'une compréhension plus juste d'autrui et de soi-même. Chez le second... rien, dans ce sens précis que la compassion reconduit le compatissant à sa propre solitude, à sa propre ignorance, à son incapacité à accéder à l'autre : « Rien. Et moi, je ne savais toujours pas ce qui se passait en Simon, bien que je fusse comme lui, identique, et seul à seul avec lui! Lui non plus ne savait rien de moi » (*J2*, p. 193). Ce qui n'empêche pas le sujet gombrowiczéen de compatir, mais ce dernier sait qu'il ne trouvera pas « le sens des souffrances d'autrui » et n'a nulle prétention d'atteindre, par la compassion, « une forme supérieure » de souffrance : il la sait *irréremédiablement* absurde, frappée d'inanité (pour les expressions entre guillemets : Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 290).

Douleur se poursuit, de plus en plus inquiétant, de plus en plus menaçant. Au fil de la marche et du silence, l'agacement initial s'est mué en menace sourde, comme si l'identité entre le compatissant (Gombrowicz) et le souffrant (Simon) s'ouvrait sur une altérité *insaisissable*, sur *un vide de signification* laissant place à toutes les actions (ou réactions) possibles, y compris celle du meurtre (voir *J2*, p. 196-197). Devant l'échec de sa tentative de diversion et l'impasse de la communication, Gombrowicz prend ses jambes à son coup et tente de semer Simon. La fuite avorte et il est rapidement rejoint par son double impénétrable. À ce point de l'histoire, qui se termine par un délirant voyage en train, le narrateur-protagoniste se sait condamné à la Douleur de l'autre :

Je me serais moqué de tout si cela n'avait pas fait mal; mais j'étais déjà informé de la douleur de cet enfant, une douleur atroce, qui se faisait sentir jusqu'ici, tout près de moi, dans cet homme [Simon]. [...] Je faisais ce que je pouvais pour me le dissimuler, ou pour dissimuler moi-même, mais je ne pouvais pas maîtriser cette idée galopante de l'enfant animalisé... (*J2*, p. 199).

Impossible de fuir devant la Douleur, impossible aussi d'en maîtriser l'idée par un effort intellectuel qui s'en voudrait l'objectivation et donc la distanciation – la mise à distance. Mais à la lecture, on comprend que cette « idée galopante » n'est pas à strictement parler une « construction cérébrale », une abstraction qui serait le fruit d'un raisonnement. L'enfant animalisé est *déjà* autre chose : le résultat d'une logique associative, impossible à reproduire sous la forme d'une argumentation. L'animalisation de la petite fille de Simon se produit à la faveur d'une logique associative délirante, ou si l'on veut selon une logique du signifiant et non de la signification. L'animalisation passe par une chaîne de « cris » : le hurlement de Gombrowicz, l'abolement du chien, le cri du perroquet, le bruissement du papier, le « rugissement » du nom Tigre et finalement le cri muet de l'enfant<sup>21</sup>. L'enfant s'animalise par le cri faisant « irruption dans le vide laissé par [l']absence de réponse [on pourrait dire : de signification] » (*J2*, p. 193). Le récit, bien sûr, offre des résonances théoriques, mais la voix qui s'en élève demeure irrécupérable, intraduisible : le discours intellectuel ne peut tout simplement pas la supporter, en voulant la raisonner il la fausserait. L'idée de la Douleur, son surgissement, dramatise la représentation narrative, mais une telle dramatisation ne peut être orchestrée que par une « narration artistique » (*C*, p. 103). La voie/voix narrative prend le relais de la parole

<sup>21</sup> On retrouve ce type de « *combinaison infernale* » (*J2*, p. 203) plus systématiquement dans *Cosmos*, roman dont l'écriture est contemporaine de celle de cette séquence narrative du *Journal*.

argumentative. Elle ne se substitue pas à cette dernière, elle prend en charge ce qui l'excède pour le porter à l'écriture. Ici, elle fait retentir le cri et le silence<sup>22</sup>, les signifiants opaques de l'angoisse ressentie au contact de la Douleur.

Deux autres récits du *Journal* permettent d'approfondir la notion de performance, de théâtralisation et de mise en acte de l'idée, et de saisir à quel point la narrativisation (la mise en récit), pour Gombrowicz, est un mode d'approche et de traitement délibéré, savamment utilisé en vue d'un *accomplissement* précis. Il s'agit de deux micro-récits qui s'insèrent dans la séquence narrative de *Santiago del Estero* (JI, p. 623-660) et dont le procès narratif est très similaire<sup>23</sup>. Nous l'avons vu, le voyage à Santiago est empreint d'exotisme : il donne lieu à un choc à la fois culturel et sensuel, à une expérience esthétique et érotique fulgurante, comme si Gombrowicz y découvrait pour la première fois la beauté de la jeunesse, ou du moins en faisait l'expérience renouvelée. D'ailleurs, la voix du commentateur (le diariste analyse sa situation, à six endroits différents de la séquence, en adoptant un regard distancié que traduit une narration à la troisième personne) expose clairement ce qui arrive au narrateur-protagoniste : « Arrivé à Santiago, Witold Gombrowicz a succombé à une vague d'érotisme tardif, le même peut-être qu'autrefois [référence aux aventures du Retiro]... mais enrichi des exhalaisons de cette ville de sang indien, à la beauté facile... » (JI, p. 641). Par la même voix est dévoilé l'enjeu véritable et secret du voyage : « Gombrowicz, lui, le docteur Faust, était venu à Santiago en quête d'une grande découverte : trouver enfin un moyen pour que l'âge avancé puisse *renouer* avec la jeunesse » (*idem*), [car] « s'il n'arrivait pas à établir un contact avec la jeunesse dans les quelques années à venir, rien ne pourrait plus le sauver » (JI, p. 639)<sup>24</sup>. C'est cette « idée folle » (*idem*), ce « rêve le plus fantastique » (*idem*) qui domine toute la séquence narrative et auquel se rattache la figure du docteur Faust (car

<sup>22</sup> Le lecteur sera-t-il étonné de lire ces mots de Kierkegaard : « l'angoisse use aussi bien, pour s'exprimer, du mutisme que du cri »? (*op. cit.*, p. 289).

<sup>23</sup> Dans son article déjà cité, Dominique Garand fait une lecture de ces deux mêmes récits : il en expose la dimension agonique et la « déceptivité » rattachée au « mouvement de tension du sujet vers l'Autre » (*art. cit.*, p. 56).

<sup>24</sup> Il faut garder en tête que Gombrowicz, à cette époque, vient tout juste de terminer *La Pornographie*, et que l'enjeu secret de ce voyage est aussi celui du roman : « Le héros de ce roman, Frédéric, est un Christophe Colomb qui part à la découverte de terres inconnues. Que cherche-t-il? Cette beauté nouvelle, précisément, cette poésie nouvelle dissimulée entre l'adulte et le jeune homme » (T. p. 143).

cette quête a quelque chose de diabolique – mais le diable en est absent<sup>25</sup> –, version moderne, désenchantée et nihiliste de la fable philosophale). Ici, comme avec l'idée galopante de l'enfant animalisé, nous sommes déjà en présence d'autre chose, une matière plus affective et charnelle qu'idéologique et cérébrale. Peut-on même imaginer Gombrowicz exposer cette « idée folle », point par point, d'une manière argumentée? On imagine d'ici le curieux traité, mi-ésotérique, mi-théosophique, qui en résulterait! Par contre, cela n'empêche pas le narrateur-protagoniste de performer, de sublimer et de contre-sublimer en acte, son désir fou d'atteindre la jouvence.

Le premier micro-récit (*J1*, p. 628-630) en question est de facture anecdotique, et ce n'est pas un hasard, puisque dans l'univers gombrowiczéen la sacralité (ici, la Beauté hors d'atteinte – celle du désir) voisine *toujours* la banalité<sup>26</sup>. La scène se déroule dans un café, où Gombrowicz écoute distraitemment Santucho (un écrivain) discourir sur « l'essence amérindienne » et « l'impérialisme européen ». À deux tables de là sont assis un *chango*<sup>27</sup> et une fille, qui attirent l'attention du narrateur-protagoniste, d'autant plus fortement qu'ils sont de dos et ne se laissent que deviner. Le fait que leurs visages soient invisibles, hors de vue, amène Gombrowicz à la conviction qu'ils « devaient être beaux, ravissants même » (*J1*, p. 629) et qu'« entre eux, là-bas, s'était accumulée dans une concentration extrême toute la beauté typique de Santiago » (*idem*). Le premier temps du récit (T1) est celui d'une révélation possible, d'une excitation fantasmatique, si intense qu'elle pousse à une confrontation, à un dévoilement des visages (T2) : « Finalement je ne pus y tenir. M'excusant auprès de Santucho [...], je fis semblant d'aller boire de l'eau; en fait j'allai regarder en face le secret qui me tourmentait » (*idem*). Mais le fantasme s'écroule au pied du réel. À l'envoûtement imaginaire succède le désenchantement des

<sup>25</sup> Cela nous fait songer aux propos saisissants de Romain Gary (qui rappelons-le est d'origine russo-polonaise) : « La véritable tragédie de Faust, ce n'est pas qu'il ait vendu son âme au diable. La véritable tragédie, c'est qu'il n'y a pas de diable pour acheter votre âme. Il n'y a pas de preneur » (*La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1980, p. 132). Notons au passage que Gombrowicz et Gary partagent plus d'un trait en commun, notamment leur fascination pour la jeunesse (Gary y percevait aussi une *valeur* – « la vérité meurt jeune » écrit-il –, voir *ibid.*, p. 116) et leur conception agonique de l'art.

<sup>26</sup> Dans son journal, Gombrowicz écrit : « Ce que nous avons de plus banal, c'est aussi ce que nous avons de plus sacré. Sacré? Ma seule façon de ne pas avoir honte de ce mot c'est de l'employer à propos de quelque chose de trivial qui est justement son contraire » (*J1*, p. 593). De quelle honte s'agit-il? De la honte de celui qui trahit, qui tourne le dos à une partie de lui-même, celle-là amoureuse de l'immaturité et de l'inférieur qui lui a permis d'élire la non-valeur de la jeunesse en tant que valeur absolue.

<sup>27</sup> « *Chango* : enfant du nord du pays, métis, en argentin. Gombrowicz l'emploie ici dans le sens de jeune garçon » (*J1*, p. 677).

sens, la vision déceptive de la trivialité la plus manifeste (T3) : « Le *chango* se farfouillait dans la bouche avec un cure-dents en s'adressant à sa nana qui lui mangeait ses noisettes » (JI, p. 630).

Dans le deuxième micro-récit (JI, p. 653-660), une scène très similaire se répète, mais la performance de Gombrowicz y est beaucoup plus périlleuse, plus risquée. Notons d'abord qu'en ouverture de récit, le narrateur-protagoniste se retrouve dans le rôle du discoureur (précédemment rempli par Santucho), antithèse du docteur Faust et dont l'ambition est diamétralement opposée : « Hier j'ai donné ma conférence "les problèmes contemporains". Je l'ai fait par désoeuvrement et *pour entrer en contact avec l'intelligentsia* de Santiago (JI, p. 653. Nous soulignons). Au cours de la discussion, suivant la conférence, Gombrowicz demande un verre d'eau et se fait servir par un *chango*. La vue de « ce corps illettré » (et il s'agit seulement d'un corps – torse et mains – et non d'une personne révélée par son visage<sup>28</sup>) le bouleverse, le terrifie, si bien qu'il perd son assurance et quitte précipitamment les lieux (T1). À peine sorti, il aperçoit un « autre » (ou le même) *chango* et entreprend de le suivre, toujours hanté, obsédé par le corps du serveur. Avec la marche, les pensées s'emballent. La filature se transforme en une chasse à l'homme : Gombrowicz en vient à la conclusion que l'unique moyen pour se délivrer de l'emprise imaginaire du corps du *chango* doit passer par le réel : « si je réussissais à résoudre la forme physique de l'événement, si je trouvais une solution physique à ma situation, elle me conduirait à la solution spirituelle » (JI, p. 656-657). La solution physique prend la forme d'un face à face, d'une confrontation frontale, car seul par cet angle d'attaque est possible une mise à mort symbolique, une victoire sur le *chango*. Gombrowicz met son plan à exécution (T2), mais voilà qu'arrivé à portée de cible, son plan tombe à l'eau, l'ennemi se révélant être une connaissance : « Je le connaissais! C'était un des cireurs de la Grand-Place [...]. L'affrontement meurtrier tombe de lui-même. [...] De toute cette passion ne resta que le quotidien, le banal... » (JI, p. 659). Le troisième temps du récit se teinte de déception et du sentiment d'échec. Une fois de plus, la jeunesse (la Beauté) se dérobe, insolente, ignorante d'elle-même, elle

---

<sup>28</sup> D'ailleurs rien n'indique dans le récit que le *chango* de la conférence est le même que celui croisé dans la rue. Le narrateur lui-même en doute : « Était-ce le même? Était-ce bien lui? Tous les *changos* se ressemblent, ils sont interchangeables, presque identiques... Aussi étais-je porté à croire que c'en était un autre, un collègue, un camarade... Mais quelle importance? » (JI, p. 656). Pourtant, l'importance est de taille, car c'est l'identité (le visage) qui viendra rompre le charme maléfique du corps.



se refuse : « À nouveau la banalité fit irruption au moment où il y avait un drame tout prêt [...] comme si "l'autre partie" [la jeunesse!] n'acceptait pas de jouer son rôle dans le drame... et voilà notre Faust embourbé dans le quotidien » (*Jl*, p. 659-660).

Avec les récits de *Santiago del Estero*, on voit à quel point la performance dramatique (la dramatisation) de l'idée n'est pas orientée vers une moralisation, une édification morale, ni même vers une réalisation fantasmatique. Faust rentre bredouille : la prise de contact a échoué. Dès le départ, Gombrowicz sait son « idée folle » vouée à l'échec (il l'affirme à maintes reprises). Il sait surtout, et mieux que quiconque, que la confrontation avec la jeunesse l'entraînera *irréremédiablement* vers la banalité (la non-valeur) : c'est une de ses premières thèses. Alors pourquoi avoir pétri et transformé son délire en drame...avorté? Ou encore : pourquoi n'a-t-il pas profité des pouvoirs illimités de la fiction pour *réaliser* son « rêve le plus fantastique »? Gombrowicz n'use pas du récit pour s'aménager une échappatoire par l'imaginaire, une scène où son désir s'assouvirait triomphalement, mais bien pour s'acculer douloureusement au réel, comme si son éthique « lui commandait une lucidité qui sabote l'enflure du désir et le réduit au statut du fantôme »<sup>29</sup>. Par la voie narrative, le diariste fait l'expérience répétée de l'idée, il s'y soumet malgré lui, tout en la sachant irréalisable. Le récit se fait l'expression de cette ambivalence, car s'il répond à la tentation du désir, à la tentative de conduire l'idée au plus près du réel, de sa concrétisation, ce n'est pas tant pour l'assouvir que pour s'en délivrer, comme si en rejouant sa faillite il voulait en rompre le charme. Il nous montre à la fois Gombrowicz subjugué par la jeunesse et « coupé net dans [s]on adoration » (*Jl*, p. 630). À la lecture de la séquence narrative de *Santiago del Estero*, on saisit mieux la complexité du rapport entre l'auteur de *Ferdydurke* et la jeunesse (l'infériorité), qui se trouve pris dans un réseau de tensions et d'exigences contradictoires. La jeunesse comme valeur absolue, sacrée? Certes, mais s'il est prêt à se prosterner et à s'avilir pour la jeunesse, Gombrowicz se réserve le droit et prend la liberté de la profaner, de la désacraliser en la faisant choir, ainsi qu'une idole de pacotille, sur l'autel de la banalité. Impossible ici de se sortir du paradoxe gombrowiczéen de la banalité-sacralité (de la non-valeur en tant que valeur absolue) ou de l'ambivalence de l'amoureux, du sujet du désir. Pour le diariste, la jeunesse est à la fois un objet d'admiration, propre à exciter

<sup>29</sup> Dominique Garand, *art. cit.*, p. 54.

l'imagination et les sens, et un objet de déception, propice à soutenir une expérience plus lucide et plus souveraine de la passion.

### *Le singulier ethos du narrateur-protagoniste*

Il est temps à présent de ressaisir plusieurs de nos propositions précédentes et de faire ressortir avec plus de clarté la fonction du récit qui s'y dessine. La grande majorité des récits du *Journal* que nous avons analysés ou simplement présentés au cours de notre travail mettent en scène Gombrowicz dans des situations périlleuses, inconfortables, angoissantes, qui l'*exposent* et le *soumettent* à des épreuves conflictuelles, la plupart du temps sans issue victorieuse, sans dénouement qui se voudrait une maîtrise, une résolution finale du conflit. Nous avons vu également que, bien souvent, les tensions, l'angoisse, la peur ou l'excitation (bref, les affects) sont conditionnés et entretenus par la pensée (l'imaginaire et l'imagination) du narrateur-protagoniste, hanté et mu par une idée fixe, tantôt plus rationnelle, tantôt plus délirante et fantasmatique. La performance dramatique de l'idée se lit comme une mise à l'épreuve physique et psychologique, comme une mise en scène agonique dans/par laquelle le sujet s'ouvre à la *passibilité*<sup>30</sup> et s'expose – il y a là une vulnérabilité – aux sensations de déplaisir, allant de l'ennui à la souffrance – la douleur. Ce faisant, si l'idée est toujours présente, si elle peut être révélée par un commentaire, si elle anime le narrateur-protagoniste, il faut bien avouer qu'elle se trouve reléguée au second plan, ou mieux qu'elle bascule vers autre chose. À la lecture du *Journal*, il est évident que les récits ne font pas qu'exploiter et traiter autrement les thèses et les problématiques du Gombrowicz penseur, que la part narrative ne se borne pas à réinterpréter le contenu de la part réflexive-argumentative. Certes, entre le discours et le récit il y a une interaction, voire une forme d'interdépendance, mais en aucun cas les « narrations artistiques » (C, p.103) sont subordonnées aux développements réflexifs et argumentatifs de l'ensemble. En explorant le rapport entre l'idée et le mode narratif, nous voulions montrer une des facettes de cette interaction. Il s'agit maintenant de compléter cette exploration en délaissant le domaine des idées pour sonder, cette fois-ci, le rapport entre le mode narratif et le domaine du désir, des sensations, des affects.

<sup>30</sup> « La "passibilité" est un terme employé en théologie pour désigner, écrit le dictionnaire Robert, l'"état d'une personne capable d'éprouver des sensations (de plaisir, de souffrance)", surtout de souffrance » (Dominique Garand, *op. cit.*, p. 69).

Rappelant le statut argumentatif, rarement étudié, de l'autobiographie, Nadine Kuperty-Tsur écrit : « Une des constantes dans la présentation de soi veut que l'individu cherche à se présenter à son public sous un jour favorable. Dans ce but, il construira de lui dans son discours une image positive pour s'attirer la bienveillance du public »<sup>31</sup>. Dans un récit autobiographique, tout concourt à la construction de cette image de soi (*ethos*) : les autoportraits, les valeurs auxquelles s'identifie le narrateur, les événements narrés, les idées formulées, etc. Mais en plus de ce qui est raconté, c'est la manière même de raconter qui, aux yeux du lecteur, détermine l'*ethos* de l'écrivain. Ce bref rappel du statut argumentatif de l'écriture autobiographique nous amène à considérer le *Journal* de Gombrowicz sous un autre angle, où il apparaît que le mode narratif et le mode discursif se distinguent de façon frappante. Si nous prêtons notre attention aux passages les plus argumentatifs et polémiques de cette œuvre, nous y découvrons l'image d'un écrivain sûr de son art, assuré de sa supériorité; nous y voyons un critique au ton tranchant et catégorique, déboulonnant de grandes théories, ou passant à tabac, l'un après l'autre, des écrivains polonais (sous le couvert d'une revue de la littérature polonaise!). Nous sommes en présence du Gombrowicz polémiste, du démonologue de la culture, qui provoque son auditeur, le relance, le met au défi, mais aussi du Gombrowicz penseur qui traite avec lucidité de la condition humaine et qui manie d'une main de maître l'art de la dialectique. Si nous tenions compte strictement de la part réflexive-argumentative du *Journal*, il s'en dégagerait certainement un *ethos* favorable, celui d'un écrivain rempli d'assurance, tirant de son expérience une autorité manifeste. Cependant, une lecture attentive de la part narrative vient complexifier cette première image de soi, au point de fissurer, de lézarder cette gueule carapacée de l'écrivain aristocratique. Car, nous l'avons vu : sur la scène narrative, Gombrowicz se fait vulnérable, en proie à ses passions et ses lubies, ou à la merci d'une altérité menaçant son intégrité physique et spirituelle. À bien des égards, c'est une scène de la défaite et de la honte, du conflit irrésolu et de l'agonie. Tout se passe comme si les récits « introduis[aient] en contrepoint du polémiste coriace et redoutable, habile à déconstruire les idéologies de toutes sortes, un Gombrowicz secret, honteux, en instance d'être annihilé, en proie à l'insignifiance, voire même au diabolique »<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Nadine Kuperty-Tsur, « Introduction » dans *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p. 8.

<sup>32</sup> Dominique Garand, *art. cit.*, p. 53.

Le récit, plus que toute autre forme énonciative, se rattache à l'expérience physique, sensible et affective du diariste. Cette expérience est rarement euphorique ou jouissive chez Gombrowicz : elle prend le plus souvent les traits du conflit ou de l'ambivalence, d'une contradiction intime ou du doute vertigineux. Plusieurs récits du *Journal* témoignent de cette dimension agonique de l'existence de l'écrivain. Ils en témoignent, c'est-à-dire qu'ils la prennent en charge, en assumant la représentation et lui donnent voix. Au-delà des affects et du désir, le récit remplit un rôle agonistique, dans ce sens précis qu'il porte à l'écriture non seulement les symptômes de l'expérience agonique, mais en recrée, en reproduit le contexte, les conditions et le lieu physique (le corps *pris* et *aux prises* avec le réel). En ce domaine, la représentation narrative est d'une efficacité à laquelle ne peut prétendre le discours, car elle réussit à intégrer différents niveaux (sensoriels, sensibles, affectifs, imaginaires, etc) de perception et à rendre compte des phénomènes les plus disparates (bruit, beauté, angoisse, hallucinations, etc), et cela, tout en imprimant un sens et un mouvement à l'expérience. Le récit nous fait accéder à une plus grande complexité du vécu, de l'éprouvé, en préservant, en maintenant en vie pourrait-on dire, sa part d'inconciliable et d'irrésolu, tout ce qui résiste, excède et dépasse le sujet dans l'expérience qu'il fait du réel. Mais aussi, tout ce qui le dément et le pousse à se reconsidérer, à se remettre en question. Disant cela, nous avons à l'esprit les vers d'un fameux poète breton : « Facile à dire,/ Facile à se promettre./Mais vivre me parjure »<sup>33</sup>. Le récit ne serait-il pas, ultimement, un moyen d'exposer le « dire » au « vivre » ? Ou mieux encore : un moyen de revenir sur sa parole, non pour la contredire, mais pour l'entraîner dans le jeu même de la contradiction afin de la renouveler et de l'ouvrir à d'autres possibilités de signification ? Les récits agonistiques du *Journal* n'ont pas pour tâche de dévoiler Gombrowicz sous son véritable jour, d'amener sa vraie nature à se trahir. Le « vivre » n'est pas synonyme de vérité, et inversement le « dire » ne constitue pas un mensonge. L'artifice – celui de la fictionnalisation – étant généralisé, cette dialectique est toujours impertinente et inopérante. Ce dont le récit témoigne, ce n'est pas de la vérité du sujet, mais de sa *faillibilité*, de son inconsistance et de son insuffisance – sa médiocrité. Gombrowicz peut bien clamer sa souveraineté, se définir comme « un État à part » (J1, p. 528), mais sa parole ne le met pas à l'abri des assauts interhumains : l'autre peut l'envahir et le défaire sur son propre terrain. Un des superbes micro-récits de la séquence narrative du colloque du Pen Club (sn10 : J2, p. 289-298)

<sup>33</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique, précédé de Paroi et suivi de Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 110.

nous montre le narrateur-protagoniste pris au piège dans un enchaînement de fauteuils occupés par d'éminents écrivains<sup>34</sup>. Assis, enchaîné, « sans pouvoir de [s]'en défendre, incorporé à [s]on tour dans le système de leurs fauteuils » (*J2*, p. 296), le diariste agonise *in petto* :

Torture! Torture! Mon amour-propre hurle comme un chien! Panique de voir que ce que je méprise le plus au monde me coince et m'envahit – moi, dans ma solitude hautaine, enterré vivant depuis vingt-trois ans en Argentine. Oh – Oh – montrer par sa vie entière qu'on se fiche des honneurs, se moquer de toute cette *mondanité*, jouer l'incorruptible et l'inaccessible... pour se retrouver soudain, dans la constellation de ces cinq fauteuils, en proie à l'épatement le plus petit-bourgeois... (*J2*, p. 296).

Il nous semble qu'un tel récit, qu'une telle représentation de soi, répond à une exigence éthique de l'écrivain : celle d'écrire contre lui-même, de s'exposer (et d'exposer ses lecteurs) à ses failles – ses blessures – et de les *maintenir* ouvertes, de résister à la tentation de les combler, de les panser par l'artifice d'une représentation qui s'en ferait le déni ou la négation. Comme si les récits agonistiques du *Journal* avaient pour fonction de dé-couvrir les lignes de faille du sujet, les traces de sa fracture, les béances de son incomplétude. Mais il faut se rappeler que ce passage par l'agonie, que l'exposition à sa propre vulnérabilité est chez Gombrowicz une tactique, une stratégie de lutte, toujours la même : celle de tirer au grand jour ce qui le domine et l'aliène pour s'en libérer, ou du moins pour transformer la passivité du « pâissant » en acte de résistance. D'ailleurs, après le récit des fauteuils, le polémiste revient féroce à la charge, en jetant d'abord un regard critique sur son écriture : « Mes notes sur le colloque du Pen Club... trop de badinage, pas assez de révolte, je suis loin d'en être satisfait, ne serais-je donc plus capable, contaminé par leur impuissance, de planter les crocs dans mon sujet? » (*J2*, p. 299.). L'exposé qui suit nous montre que le diariste n'a rien perdu de son mordant, puisqu'il nous livre un portrait impitoyable de l'écrivain (l'artiste) contemporain assujéti par les exigences d'une société « fonctionnariste », bureaucratique. Ce mouvement entre le récit agonistique et le développement polémique, nous montre à partir de quel lieu et de quelle expérience le polémiste prend la parole : son attaque prend pied sur un sentiment de défaite et de vulnérabilité, toute la force de sa riposte tient au fait qu'il ne s'épargne pas lui-même et qu'il exploite ses propres faiblesses pour percer à jour les tares et les ruses de ses collègues écrivains. Ainsi, loin d'effacer l'image du polémiste tout-puissant,

<sup>34</sup> Il s'agit de Salvador Madariaga, d'Ignazio Silone, de Jean Cassou, d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor.

l'*ethos* du narrateur-protagoniste la nuance, en varie les traits, en révèle les points sensibles et les zones d'ombre : il transforme la gueule, la représentation figée et aliénante, en un visage vivant, changeant, irréductible à une seule expression.

## CONCLUSION

### *Des formes aux fonctions*

À l'issue de notre réflexion sur la part narrative du *Journal* de Gombrowicz, il se dégage une impression de grande diversité formelle créatrice de complexité, si ce n'est de brouillage théorique – aucun critère générique n'étant valable dans l'absolu devant cet objet mouvant qu'est le *Journal*. Il s'agit maintenant de ressaisir cette impression pour la rendre plus concrète, plus définie. Pour ce faire, nous allons brosser un portrait synthétique de la part narrative, en rappeler les aspects majeurs inhérents à ses formes, ses genres et ses fonctions. Par rapport à la trame réflexive-argumentative de l'ensemble, le récit occupe relativement peu d'espace : il est minoritaire et constitue une composante marginale de l'œuvre. Du point de vue de la proportion textuelle, le récit et le discours sont loin de s'équilibrer, la balance penchant résolument du côté du mode/genre discursif. Restreint, l'espace narratif du *Journal* n'est pas pour autant confiné à une portion précise de l'œuvre, car il s'étend et se manifeste tout au long de cette dernière. Tantôt concentrés, tantôt isolés, les récits sont disséminés dans la trame d'existence du diariste, sans ordre apparent, sans qu'il nous soit possible d'y déceler une répartition rigoureuse, répondant à une loi ou une logique compositionnelle globale. Bien qu'ils soient de tailles variées, la totalité des récits du *Journal* se laissent répertorier selon trois formes différentes ou, si l'on préfère, selon trois ordres de grandeur différents :

- 1) *Les bribes narratives*, des embryons de récit, de courts moments narratifs, que nous retrouvons insérés dans un développement où prédomine le mode discursif. Lorsqu'elles intègrent un même fragment d'écriture, elles forment par touches successives un *cadre narratif* qui donne un ancrage spatio-temporel à la parole de l'écrivain.
- 2) *Les micro-récits*, de brèves relations d'événements, de faits ou d'actions, dont la longueur moyenne varie d'un paragraphe à trois pages. Ils correspondent soit à un fragment entier et isolé (par des astérisques ou par une indication temporelle), soit à un passage narratif incorporé à un développement réflexif-argumentatif. À d'autres endroits, les micro-récits se succèdent pour former une séquence narrative.

- 3) *Les séquences narratives*, longs passages à prédominance narrative, dont le plus court compte huit pages tandis que le plus long s'étend sur soixante-neuf pages. Ils se donnent à lire soit sous l'aspect d'un long récit tenant d'un bloc, soit sous l'aspect d'une suite structurée de micro-récits. Selon notre découpage interprétatif, le *Journal* renferme treize séquences narratives.

Toutes formes confondues, les récits du *Journal* ne sont jamais purement narratifs, car ils comportent toujours une part de discours : commentaire, analyse, méditation, etc. À l'image de l'ensemble, la part narrative est soumise à l'hybridité générique. Cette hybridité généralisée, où s'entrecroisent et interfèrent le mode discursif et le mode narratif, peut être comprise selon deux perspectives complémentaires. La première nous permet de saisir l'hybridité en tant que résultat d'une dynamique textuelle, celle de l'imbrication, de l'enchaînement des différents fragments les uns à la suite des autres. Nous pouvons parler alors de métissage ou d'amalgame des genres. La seconde nous fait découvrir le mouvement même de cette alternance entre discours et récit. L'étude de ce mouvement révèle un jeu interprétatif, s'effectuant sous le mode de la reprise et de la variation, et se réalisant à la faveur d'une correspondance thématique, comme si l'alternance générique, le changement de mode énonciatif, permettait un traitement plus approfondi et plus complexe d'un même thème, d'un même motif. En variant de forme, de mode d'énonciation, le diariste multiplie les voies d'expressions de sa subjectivité et, ce faisant, il varie les effets de sa parole sur son lecteur. Nous parlerons alors de métamorphose, d'une transformation générique induite par le mouvement même du sujet au fil du temps, de l'écriture. À ce premier type d'interactions entre la part réflexive-argumentative et la part narrative, s'ajoute celui de la correspondance thématique. Dans le *Journal*, les grandes thématiques gombrowiczéennes agissent bien souvent comme des agents de liaison, non seulement entre divers récits en apparence isolés, mais aussi entre des développements d'idées et des « narrations artistiques » (C, p. 103). Ces réseaux thématiques, parfois clairement dessinés, parfois subtils et ténus, font apparaître des motifs et des enjeux qui dépassent le simple impératif esthétique, les règles de composition que fait valoir Gombrowicz auprès de son éditeur : ils répondent à une complexification de « l'objet » et du sujet de l'écriture.

Une constance s'observe lorsqu'il est temps de définir le genre auquel appartient le *Journal* de Gombrowicz : il est beaucoup plus facile de le cerner par la négative, de



dire ce qu'il n'est pas que de mettre le doigt sur son appartenance générique. À strictement parler, il n'est ni un journal personnel ni une autobiographie. Il se situe entre les deux, empruntant des éléments formels à l'un et à l'autre. Il tire sa structure, sa segmentation fragmentaire, de la forme diaristique, en reproduisant une fiction de la quotidienneté, de l'existence au jour le jour. Du point de vue énonciatif, il se rapproche de l'autobiographie, car même si Gombrowicz n'adopte pas de manière exclusive et systématique un regard rétrospectif, celui-ci prime sur une saisie de l'immédiat, sur un regard axé sur le jour présent – l'aujourd'hui. Par contre, ce rapprochement s'effrite du moment où l'on confronte l'écriture gombrowiczéenne aux exigences du pacte autobiographique. Il est vrai que le *Journal* souscrit au critère onomastique de la triple identité auteur-narrateur-personnage, mais le diariste rejette ouvertement la règle de véracité et de sincérité à la base du pacte référentiel. Se présentant lui-même comme un narrateur indigne de confiance et clamant tout haut sa liberté de metteur en scène, Gombrowicz inscrit son entreprise diaristique dans le registre équivoque de l'autofiction. Chez lui, la fictionnalisation du vécu a trait à au moins trois aspects différents :

- 1) *La référentialité du récit* : le récit peut ou non avoir comme univers de référence la « réalité des faits », mais cela demeure indéterminable pour le lecteur. La fictionnalisation imperceptible du vécu nous entraîne dans un autre ordre de vérité, hors du domaine de l'empirique et du factuel : elle nous invite à saisir la justesse et la valeur (éthique, intellectuelle, artistique) de ce qui est raconté en marge de la question du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire/l'imaginé.
- 2) *L'identité du narrateur-protagoniste* : le traitement fictionnel de soi, par les procédés de distanciation qu'il implique, met à mal l'idée d'une adéquation auteur-narrateur-personnage. Dans le *Journal*, Gombrowicz se crée, s'invente sous le regard des lecteurs. Ce qui l'anime n'est pas le désir d'honorer sa signature, le devoir de se définir tel qu'il est, mais la volonté de s'autodéfinir, de s'engendrer en expérimentant divers masques, divers rôles, diverses poses et postures.
- 3) *La facture des récits* : la fictionnalisation du vécu est perceptible au niveau de la mise en récit et du profil esthétique et stylistique des récits. Usant de divers moyens et effets poétiques, le diariste cherche, en racontant son existence, à intéresser, à intriguer ses lecteurs. Il ne s'agit pas pour lui de reproduire, de

calquer au plus près la réalité des faits et des événements, mais d'en créer une forme inédite, épousant sa perception du réel, et donc sa propre subjectivité.

À y regarder de plus près, on s'aperçoit que la fictionnalisation du vécu (et de soi) chez Gombrowicz s'accorde avec sa conception existentialiste de l'identité, d'un « moi » qui ne peut être que créé, et qui demande sans cesse à être révisé, à être remodelé sous les pressions et les influences intersubjectives. On y décèle également une stratégie interlocutoire paradoxale : l'artifice et l'artificialité de la fiction servent à la fois à tenir les lecteurs à distance, à les maintenir dans une ambivalence interprétative, et à les attirer, à les intéresser à soi. Sur le plan de la facture narrative, la fictionnalité du *Journal* est clairement perceptible, lorsque nous sommes en présence de récits fantastiques ou de récits fictionnels, explicitement non référentiels, ou dont la référentialité est une fiction littéraire. Au delà de ces cas rares et singuliers, nous pouvons distinguer trois grands types de récits :

- 1) *Les récits du quotidien* qui, le plus souvent, relatent un événement ou une expérience en particulier. En tant que diariste, Gombrowicz privilégie l'anecdote au détriment du compte rendu détaillé : il nous livre un fragment, un instant de sa vie, rarement l'inventaire, le résumé de ses journées. Dans l'univers gombrowiczéen, la banalité et la passion, la trivialité du monde matériel et la métaphysique étant liées, mises en tension, la représentation du quotidien se borne rarement au champ événementiel – la mondanité et l'actualité – de l'existence : celle-ci incorpore et exprime des phénomènes existentiels relatifs à la relation entre l'être et le réel – relatifs au *fait d'exister*.
- 2) *Les récits de voyage*, c'est-à-dire tous les récits dont l'action se déroule hors du lieu familier du diariste, Buenos Aires. Ils occupent une grande partie de l'espace narratif du *Journal* et se déploient, dans maints cas, en séquences narratives. Hormis les récits de navigation, celui du *Rio Parana* et celui de la traversée trans-Atlantique, les autres récits de ce type relatent rarement ou brièvement le voyage (le déplacement dans l'espace) proprement dit. À travers eux, nous retrouvons le diariste dans un quotidien « déplacé », si bien que le parcours du voyageur tend à se confondre avec la routine du familier, du lieu habituel (Buenos Aires). Il reste toujours une part de découverte, voire d'exotisme, mais celle-ci demeure en retrait, estompée par la présence à l'avant-scène de Gombrowicz.

- 3) *Les récits rétrospectifs*, dont le degré de rétrospection varie grandement de l'un à l'autre. Certains relatent un passé proche (celui du mois en cours, du jour passé – hier – ou de la journée présente), d'autres un passé lointain (distant de plusieurs mois ou années). Alors que la majorité des récits rétrospectifs ne font qu'évoquer un souvenir, un moment singulier, d'autres retracent des périodes entières du passé du diariste. Mais chez ce dernier, la rétrospection n'instaure pas forcément une chronologie fluide et continue, soumise à l'ordre des événements : elle procède par ellipses, par sauts, redisant le vécu reconstitué dans un ordre inédit.

Ces différents types de récits sont loin de s'exclure : un seul et même récit peut, et c'est le cas, présenter tous ces traits. D'ailleurs notre typologie est davantage heuristique et interprétative que théorique et nominative. L'art narratif de Gombrowicz est si complexe, si subversif (dans le sens qu'il détourne des formes narratives conventionnelles pour en faire un usage original et inattendu) qu'il est pour le moins difficile de le délimiter en genres distincts et de mettre un nom sur un ensemble de phénomènes disparates, parfois contradictoires.

Le lecteur aura sans doute remarqué que le portrait des formes et des genres de la part narrative du *Journal* est imprégné par l'idée que le récit remplit des fonctions liées à la représentation du sujet et de son vécu. Déjà la notion d'hybridité généralisée et celle de correspondance thématique nous entraînent du côté d'une dynamique énonciative et interprétative, dont les enjeux et les réalisations dépassent une réflexion sur l'aspect formel et générique des récits. En examinant de plus près l'interaction entre la part réflexive-argumentative et la part narrative, nous découvrons non seulement des liaisons thématiques, mais aussi une complémentarité (ou une collaboration) étonnante entre le mode discursif et le mode narratif. À l'intérieur de cette interaction, nous avons mis au jour trois fonctions assumées par le récit :

- 1) *La fonction argumentative* : plusieurs récits du *Journal* véhiculent des thèses et des problématiques – des idées – du diariste et, ce faisant, les illustrent, les montrent sous un autre jour. Passant d'une logique discursive à une représentation narrative, l'idée acquiert une autre visibilité et s'ouvre à de nouvelles interprétations. Le récit éclaire et met en perspective l'idée à travers

une biographie, la mémoire vivante de l'écrivain : il dévoile les coulisses de sa formation, les expériences et les événements qui la fondent et l'étayent.

- 2) *La fonction biographique* : le récit réalise une jonction entre le domaine de la pensée abstraite et conceptuelle et le monde des passions, des sensations et des affects. Face à l'insuffisance du discours intellectuel, le récit prend le relais pour introduire le lecteur derrière la « façade de la forme », pour lui faire voir ce qui alimente et féconde l'idée en deçà même de sa représentation.
- 3) *La fonction agonistique* : les récits du *Journal* marqués des traits du conflit, de l'ambivalence et de l'angoisse prennent en charge la passibilité et la faillibilité du diariste. Par eux et à travers eux le lecteur accède à l'épreuve du réel – du vivre –, souvent douloureuse et déceptive, et dont la part d'inconciliable et de paradoxe demeure irréductible, impossible à objectiver, à maîtriser par le biais d'un discours de la raison.

L'usage que Gombrowicz fait du récit nous semble répondre davantage à un impératif éthique qu'esthétique (mais ils sont loin de s'exclure). Les narrations artistiques du *Journal*, plus que toutes autres formes énonciatives, nous plongent dans l'univers physique de l'existence du diariste, celui du corps et de la perception sensorielle et sensible du réel. Sur cette scène, le narrateur-protagoniste est souvent tenu en échec, en proie à une altérité menaçante ou déconcertante. Au lieu de recourir au potentiel fantasmatique de la fiction, Gombrowicz use de cette dernière pour exposer au grand jour ses failles et ses faiblesses, sans chercher à les combler, à les dissimuler. De ce geste éthique, il tire sa force créatrice, car il fait de son expérience agonique le tremplin vers sa souveraineté.

### *La part vivante*

Au terme de notre parcours, depuis notre première lecture jusqu'à ce jour, notre enthousiasme pour le *Journal* de Gombrowicz ne s'est jamais démenti, plus encore, il n'a pas cessé de croître. Bien des choses peuvent nous lier à une œuvre. Certaines sont obscures, mal définies, alors que d'autres s'imposent à nous comme des évidences, parfois aussi difficiles à formuler. Parmi les singulières beautés et les puissants attraits du *Journal* figure en bonne place sa *vitalité*. Nous disons sa vitalité, mais c'est aussi la nôtre,

celle que nous ressentons à son contact comme un souffle frais contre la peau. Quel serait donc le « secret » – car cela ne va pas de soi – de cette vitalité? D’aucuns trouveront que le *Journal* est somme toute *trop* polonais. Il est en effet *très* polonais. Trop? Bien malin le lecteur capable de montrer où commence cet excès et selon quels critères. N’empêche que bien des pages de cette œuvre concernent la Pologne d’avant 1939 ou celle qui est imaginée par le diariste depuis son lieu d’exil. Aussi, maints propos de ce dernier sont adressés aux Polonais, à ses compatriotes. En quoi cela nous concerne-t-il, nous, jeune Québécois ayant vu le jour à l’aube des années 1980? On pourrait s’empresser de répondre que le Québec, en tant qu’entité socio-culturelle, partage plusieurs traits communs avec la Pologne de Gombrowicz. On pourrait, dans le même sens, affirmer que sous le Polonais il y a l’Homme. On pourrait en effet faire valoir la grande universalité de la pensée gombrowiczéenne. On pourrait le faire à juste titre, mais l’universalité d’une œuvre, nous semble-t-il, n’est garante que de sa survie, de sa pérennité. Sa vitalité et son *sex appeal*, eux, sont à chercher dans la singularité de l’écriture, dans son style, dans ce qu’elle a de plus particulier, de plus original.

Tout au long de notre mémoire, nous avons abondamment usé de la métaphore du théâtre et du vocabulaire scénique. Nous l’avons fait, parce que c’est là le vocabulaire même de Gombrowicz, celui qui colle le plus à son art et à sa démarche de diariste. Le *Journal* est un théâtre, une scène, où l’auteur-protagoniste se représente et se produit, et nous dirions, si l’expression n’était pas si péjorative : se donne en spectacle. Car ici, il faut comprendre « représentation » dans un sens actif et productif, comme un acte de création. Comme au théâtre, il faut oublier que le comédien récite un texte, il faut le percevoir comme l’incarnation vivante d’une parole inédite afin d’accéder à la vérité (la justesse) et la beauté de son jeu. Dans cette perspective, le *Journal* serait donc une œuvre-performance. Entendons cette notion de performance dans son sens le plus contemporain, celui qui a cours lorsque nous parlons d’« installations artistiques » ou de prestations multidisciplinaires, éphémères, parfois spontanées, qui sollicitent la participation du public, l’invitant à investir l’œuvre d’art et à se prêter à son jeu. Bien sûr, un livre n’est jamais une chorégraphie : l’énergie qui s’en dégage ne sera jamais celle de la danse, et pourtant... Dans le programme de 1953, que nous avons déjà mentionné, Gombrowicz écrit : « Nous nous sommes accoutumés aux paroles sans vie; mieux vaut le verbe qui vous appelle à la vie. *Spiritus movens*. Si j’arrivais à l’évoquer, à faire descendre ce *spiritus movens* sur les feuillets de mon Journal, je pourrais accomplir pas mal de

choses » (*Jl*, p. 83). L'art suprême de Gombrowicz aura été de faire descendre ce *spiritus movens* dans son œuvre, et cela il le réalise pleinement par la voie narrative. En lisant les récits du *Journal*, nous avons l'impression que ce n'est pas tant le vécu qui est restitué que le vivre, dans l'artifice et l'artificialité d'une parole qui peut être sans cesse réinterprétée. Tout se passe comme si le diariste avait compris que le meilleur moyen d'insuffler de la vie à son œuvre était de la confier à la fiction. Nous pourrions dire de la part narrative qu'est elle « le verbe qui appelle la vie », car les récits nous mettent en présence de l'écrivain et nous plongent dans sa situation d'une telle façon qu'ils nous interpellent, nous invitent à nous reconsidérer, à poser un regard neuf sur notre propre expérience. Mais si l'œuvre vit, ce n'est pas seulement parce qu'elle a su nous attirer à elle et nous a permis de nous découvrir, de nous lire à travers elle, mais aussi parce qu'elle sait nous déjouer, nous résister. Comment ici ne pas songer à ces propos de Gombrowicz : « La littérature et l'anguille vivent aussi longtemps qu'elles s'échappent » (*T*, p. 125) ? S'il en est ainsi, le *Journal* vivra encore longtemps parmi nous.

## ANNEXE

LES SÉQUENCES NARRATIVES DU *JOURNAL*

- Sn1 : Les récits généalogiques et aristocratiques (*J1*, p. 105-118).
- Sn2 : *La campagne au jour le jour* (*J1*, p. 231-237).
- Sn3 : Le récit des premières années en Argentine (*J1*, p. 281-319).
- Sn4 : *Le Rio Parana au jour le jour* (*J1*, p. 428-437).
- Sn5 : Les récits tandiliens (*J1*, p. 571-606).
- Sn6 : Les récits faustiens de *Santiago del Estero* (*J1*, p. 623-660).
- Sn7 : Le récit de l'impossible fuite devant la Douleur (*J2*, p. 189-203).
- Sn8 : Le séjour à Hurlingham (*J2*, p. 227-244).
- Sn9 : Le voyage en Uruguay (*J2*, p. 245-259).
- Sn10 : Le colloque du Pen Club (*J2*, p. 289-298).

*Journal Paris-Berlin*

- Sn11 : Le départ de l'Argentine, la traversée de l'Atlantique et l'arrivée en Europe (*J2*, p. 313-348).
- Sn12 : Le séjour parisien (*J2*, p. 349-381).
- Sn13 : La « traversée de Berlin-Bersee » (*J2*, 385-453).

## BIBLIOGRAPHIE

### *a) corpus étudié*

GOMBROWICZ, Witold, *Journal, tome I (1953-1958)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 690 p.

GOMBROWICZ, Witold, *Journal, tome II (1959-1969)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 612 p.

### *b) corpus biographique (témoignages, entretiens et correspondance)*

CARCASSONNE, Manuel (dir.), *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois, 1989, 340 p.

GOMBROWICZ, Rita, *Gombrowicz en Europe, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988, 376 p.

GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, Paris, Gallimard, 2003, 338 p.

GOMBROWICZ, Witold, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, 330 p.

GIEDROYC, Jerzy et GOMBROWICZ, Witold, *Correspondance 1950-1969*, Paris, Fayard, 2004, 446 p.

### *c) corpus théorique (articles, études et essais)*

ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 125 p.

ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1993, 223 p.

BARTHES, Roland, *Oeuvre complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, 1056 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966, 364 p.

BRAUD, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2006, 321 p.



- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 192 p.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, 261 p.
- COLONNA, Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 208 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Correspondance, tome 2 1865-1873*, Paris, Bartillat, 2000, 912 p.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, 342 p.
- GARAND, Dominique, « Gombrowicz et la théâtralité du récit ». *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, no 115, juin 2005, p. 99-106.
- GARAND, Dominique, « La charge du vide et l'éthique de l'entre-deux ». In *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 51-63.
- GARAND, Dominique, *Portrait de l'agoniste : Gombrowicz*, Montréal, Liber, 2003, 214 p.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard, « Les frontières du récit ». In *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, « Points essais », 1981, p. 158-169.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, 589 p.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot éditeur, coll. « L'Univers des discours », 1997, 277 p.
- JAUBERT, Anne, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, 240 p.
- KIERKEGAARD, Sören, *Miettes philosophiques, Le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, 501 p.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, 184 p.
- KURCZABA, Alex, *Gombrowicz and Frisch : Aspects of Literary Diary*, Bonn, Bouvier, 1980, 197 p.

- LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », texte d'une communication publié sur le Web, [www.fabula.org/forum/colloque99/208.php](http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php).
- LAOUYEN, Mounir (dir.), *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 307 p.
- LECARME, Jacques et Éliane TABONE-LECARME, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2004, 315 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 382 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, 158 p.
- MARTY, Éric, *L'écriture du jour : le Journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985, 266 p.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descriptions de descriptions*, Marseille, Rivages, 1984, 270 p.
- PIEILLER, Evelyne, « Gombrowicz mis en scène par lui-même ». *Le Magazine littéraire*, no 252-253, avril 1988, p. 93-94.
- PHILIPPE, Gilles, « Note sur le statut argumentatif des textes romanesques ». In *Récits de la pensée : études sur le roman et l'essai* (sous la direction de Gilles Philippe), Paris, Sedes, 2000, p. 13-22.
- PROGUIDIS, Lakis, *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Paris, Gallimard, 1989, 244 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1983, 404 p.
- SALGAS, Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé*, Paris, Seuil, 2000, 283 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1970, 141 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, 408 p.
- SMORAG, Malgorzata, « Flirt avec Gombrowicz ». In *Gombrowicz, vingt ans après*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 144-146.
- SMORAG, Malgorzata, « L'autofiction ou le "je" dans tous ses états ». *Revue des Sciences humaines*, no 239, Université de Lille, 1995, p.63-84.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 188 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, 309 p.

TOMASZEWSKI, Marek, « Andrzej Bobkowski et les enjeux de son journal », communication présentée dans le cadre du colloque « Raconter l'histoire : regards croisés sur la fiction, le témoignage et l'historiographie », tenu à Montréal les 29 et 30 septembre 2006.

TOMASZEWSKI, Marek, *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 220 p.

VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, 1872 p.

*d) Autres ouvrages cités*

GARY, Romain, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1980, 370 p.

GUILLEVIC, Eugène, *Art poétique, précédé de Paroi et suivi de Le Chant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, 402 p.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 443 p.